

د. علي نجيب إبراهيم

جماليات اللفظة

بين السياق ونظريّة النظم



بحثاً عن طريقة لقراءة
النص الأدبي القديم

جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم

تأليف: د. علي نجيب إبراهيم

الناشر: دار كنعان

للدراسات والنشر والتوزيع

دمشق – ص.ب 443 هاتف: 2134433 (11 - 963 +)

فاكس: 3314455 – 2134433 (11 - 963 +)

E-mail: said.b@scs-net.org

الطبعة الأولى: 2002 / 1000

التنفيذ : دار كنعان (دمشق)

إخراج: لبنى حمد

الاستشارة الأدبية والثقافية: د. فيصل درّاج – أ. ممدوح عدوان

يمكن الاطلاع على كتب الدار ومنشوراتها على صفحة الشبكة التالية:

http://www.furat.com

د . علي نجيب إبراهيم

جماليّات اللفظة بين السِّياق ونظرية النّظم

بحثاً عن طريقة لقراءة النص الأدبي القديم



الإهداء

إلى الأستاذ والمُربّي الكبير:

محمّد سعد (أبو معن)

الذي آنسْتُ من علْمه باللّغة العربيّة، ومن تذوُّقه العميق للشِّعْر العربي، وحِفْظه والاستشهاد بروائع أبياته، ما أعانني على استبصار النصوص المدروسة، وإدراكِ مزاياها الأسلوبيّة.

والحقُّ أنَّ مكتبته العامرة التي وضَعَها بين يديَّ لم تُسْعفني بأكثر ممَّا أسعفَتْني خِبْرتُه ومُلاحظاته السديدة. وكم يُسعدني أن يُلاقي هذا البحْث صدىً طيِّباً في ذاته الحكيمةِ الشَّاعرة.

علي



مقدِّمة

اللفظة في اللغة مادّة الصِّياغة والكلام؛ لأنها عماد بنائهما المُلتحِم الذي تأتلف في داخله المعاني والدلالات. وسواء أكانت اللفظة قادرةً على إفادة معنى ما بمُفردها أم بِتضامِّها مع مثيلاتها؛ فإن لها في لغتنا العربية خصوصيّة تستدعي الدراسة والاختبار. وهذه الخصوصية لا تختفي ولا تندثر لا في اللغة العربية ولا في غيرها من اللغات الأخرى، ومهما حاولنا التعويل على دَوْر السياقات التي تنتظم ضمنها كلُّ لفظة، تظلُّ المعاني مدينة لإشعاع الألفاظ بما تحمله من شحنات دلالية تتشابك وتتقاطع على ما بينها من اختلافٍ في الدرجة، أو من تَضادٍّ وعلاقات أخرى.

ونحن إنّما نُشدّد على خصوصيّة اللفظة لكي نؤكّد فرادة الأسلوب الأدبي الذي يبرع في اصطفائها، ونظْمها في نسَقٍ مُمتعٍ لطيف يهُزُّ مشاعر القارئ، ويصقل ذوقه المُتّصل اتصالاً وثيقاً بإحساسه الجمالي. إذاً فطريقة استخدام اللفظة لا تتنكّر لماهيّتها المتمتّعة باستقلالها النسبي، ولا سيّما وأنّ الأسلوب هو ميدان خلْع الجمال والمعنى على ضروب التفرُّد اللغوي. وما أداته في هذه العمليّة الإبداعية سوى اللفظة الحاملة إمكانات التعبير وألوانه الدقيقة. وأغلب الظنّ أن التفرّد اللغوي ذاته لا يأتي من جهة ابتداع المعاني بِقدْر ما ينبع من مقدرة الكاتب على إيجاد اللفظة الأنسب جَرْساً ومدلولاً لتجسيد المعنى وإعطائه شكلاً. أما الصياغة التي أعلى «الجاحظ» شأنها على حساب المعاني، فهي نتيجة الموهبة الإبداعية أوّلاً، والشاهد على

غِنى المخزون اللغوي عند صاحبها ثانياً. والمعلوم أن هذا المخزون مُوزّع بين تراكيب ونصوص مُختلفة، لكنّ قِوامه الأساسي ألفاظ مُرتبطة بِمعاني محسوسة أو مُجرّدة، محدودة أو مُتعدِّدة مُتباينة.

ثُمّ إن العرب – على نحْوٍ خاص – يستمدُّون من الألفاظ المُختزنة عبْر العصور معاني يُعبّرون من خلالها عن تطلُّعات لصيقة بأعرافهم الاجتماعية وما تنطوي عليه من رموز وقِيَم ومُثُلٍ عُليا. فهمْ يُسمُّون أولادهم انطلاقاً من قناعة شِبْه راسخة بأن لكلِّ امرئ منَ اسمه نصيباً، وبأن ثمّة أسماء تحمل البركة والخير، وأخرى مشؤومة ينبغي الابتعاد عنها. ولئن كانت البيئات المُتنوِّعة في عالمنا العربي تُولِّد معايير إيجابيةِ الأسماء وسلبيَّتها، فإن من الثابت أن الاسم العربي يدُلُّ على معنى يُقْصَد لذاته حين يتمُّ اختياره. والدليل الملموس على ذلك أنّ كُتُباً بدأت تظهر في هذا المجال منها مثلاً «كتاب الأسماء في العالم العربي» الصادر باللغة الفرنسية (منشورات EDDIF، باريس 1996) لـ «غيْثة الخيّاط» وهي مُحلّلة نفسانيّة مغربية تحاول في كتابها أن تربط بين الأسماء المُنحدرة من أحد عشر مصدراً، ومُحيطها الثقافي والتاريخي. وتُعلن في مُقدّمتها أن أكثر ما لفت انتباهها في الأسماء عند العرب – وفي المغرب العربي خاصّة – تَنوُّعها وصدى جرْسها الموسيقي. ومن هذه الكُتُب أيضاً «لآلئ الأسماء ومعانيها» الذي أعَدَّه ناصر عاصي (منشورات دار المؤلِّف، بيروت 1997) واستهلّه (استهلالاً دالاً يؤكِّد ما ذَهبْنا إليه) بالحديث النّبوي الشريف «إنّكم تُدْعَوْنَ يوم القيامة بأسمائكم وأسماء آبائكم فأحسِنوا أسماءكم».

ربّما وجب أن نُشير - من جانب آخر - إلى أن المُستشارية الأوروبية والاتحاد الأوروبي نظّما «السنة الأوروبيةً للُّغاتِ لعام 2001»، وبهذه المناسبة أصدرا كُتيّباً بعنوان «عشر كلمات للغات العالم» حيث شُرِحت فيه معاني الكلمات العشر بِعَشْر لغات منها اللغة العربية. والكلمات هي: أَحَدُهم - أوتوبيا - أيضاً- جميل - رَتّل - سَفَر - شُعْلة (لُعْبة) - عصفور - لطائف (فارق زهيد) - مُلْهَم.

وقد تولّى الأديب اللبناني صلاح ستيتيه (الذي يكتب بالفرنسية) إضاءة مدلولات هذه الألفاظ باللغة العربية، فبيَّن جذورها الاشتقاقية وأصول معانيها. وأقام مداخلته المُتضمَّنة في الكتيِّب المذكور - وعنوانها «اللفظة: جِسْر اللغات» - على أن اللغة توجد من خلال ألفاظها، وأن هناك دوماً، وراءَ ستار المعنى الأوّل، جملة قِيَمٍ ترتبط باللفظة وبتميُّزها، ومدلولاتها الملتحمة بالضرورة مع الجوهر الجماعي في المجتمع.

يُضاف إلى باب العناية بالألفاظ ما نجده في عناوين المؤلّفات الأدبية غالباً، وغير الأدبية أحياناً، حيث يتطلّع كلّ كاتبٍ إلى أن تكون لفظتُه المختارة تكثيفاً لمحتوى كامل قد يستغرق قصْده وسياق فكرته التي أسّس عليها نصَّه. ولا حاجة لِذِكْرِ الأمثلة؛ فهي أكثر من أن تُحصى، وفي الفن الروائي والمسرحي خاصة.

وإذا ما خرجنا إلى مجالاتٍ غير التي ذكرناها، لألفَيْنا أن الدعاية تجعل من اللفظة وسيلة أولى للإيصال، ومخاطبة أذواق الناس والتأثير فيها. وهي - وإن ارتكزت على وسائط إضافية كالصوت والصورة - تظلّ حافلة بفنونِ القول وما ينِدّ عنها من كنايات وتلميحات يُمكن أن تُدرَس لذاتها في بحثٍ خاص. وإن دلّ هذا على شيء فإنما يدلّ على مكانة اللفظة ودورها في إبداع النصوص (أو في إنتاجها).

على أيّة حال، سوف نستقي أمثلتنا على جماليات اللفظة من نصوصٍ أدبية عربية قديمة اخترنا بعضاً من نماذجها الشعرية والنثرية. وغايتنا من هذا الاختيار اقتراح وجهة نظر منهجية في تذوُّق أدبنا القديم والتفاعل معه بقراءته والغوص في أعماقه. مما قد يكون رديفاً لدراسات المتخصِّصين الأكثر خبرة منا بطبيعة ذلك الأدب ومضامينه، وممّا قد يقدِّم أيضاً بعض المفردات التحليلية النافعة لدراسة الأدب العربي الحديث، الدراسة التي نأمل ألا تَقعُد بنا الهمّة عن إنجاز ما في وسْعنا إنجازه منها.

أما تقسيم البحث فقد جاء طِبْقاً لما نرمي إليه من ربْطٍ بين المبدأ

النظري في دراسة اللفظة، وفعاليته التحليلية في تذوُّق النص الأدبي وإدراك جمالياته. لذا آثرنا ألا يكون القسم الأوّل مُثقلاً بالنظريات اللغوية القديمة والحديثة، وعَمَدْنا إلى الالتزام بنقاط مُحدَّدة من شأنها أن تُيسِّر رصد التقاطعات بين ما قدّمه أبرز اللغويين العرب القدماء، وما تمخّضت عنه المدارس الحديثة وخصوصاً الأسلوبية.

وعَمَدْنا كذلك في القسم الثاني إلى توظيف النقاط المحدّدة في القسم النظري توظيفاً تحليلياً في عدّة ضروبٍ من النصوص الموزَّعة بين الجنسين الأدبيين المعروفين: الشعر والنثر. وحاولْنا - قدْر المستطاع - استجلاء دور اللفظة داخل السياق أوّلاً، وضمن تنسيق النص الإيقاعي ثانياً. وما تعويلنا على هاتين الخطوتَيْن إلا استجابة لضرورة عدم الفصل بين جمالِ نصٍّ أدبيٍ ما وطريقة قراءته المنبثقة من بنائه اللفظي والدلالي معاً.

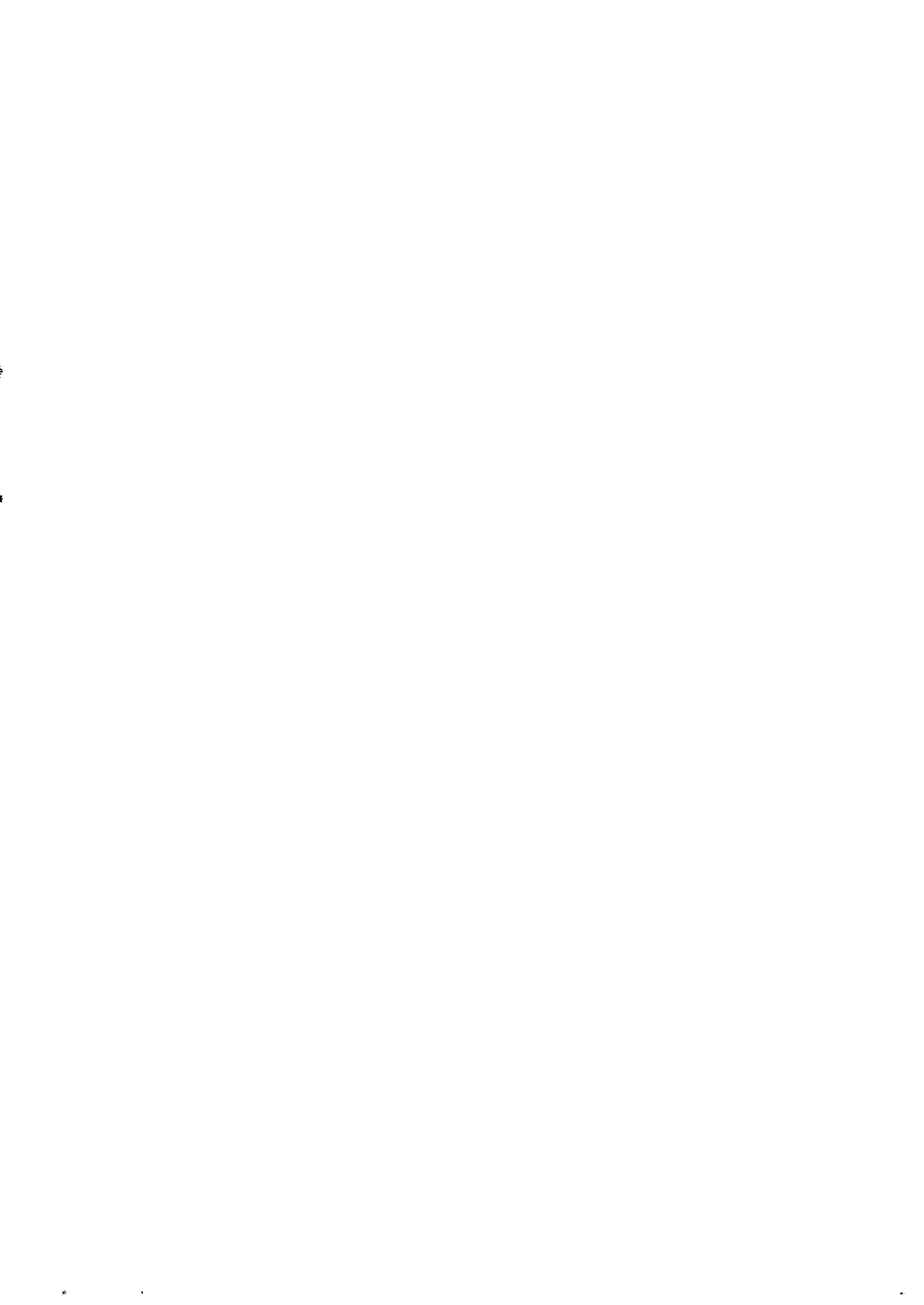
أجل! إن قراءة النصّ الأدبي قراءة مجهورة تغذّي الأُذُن الخبيرة وتفتح للتذوّق باباً واسعاً لن يُفضي إغلاقه إلى تجربة جمالية ناضجة. والإبقاء على انفتاح تجربة كهذه لا يرتهن بالفعل الثقافي وحده؛ لأن رافده الأقوى هو الفعل التربوي الذي ينبغي أن يدخل في صميمِ الثقافة من خلال تحبيب الأجيال المتلاحقة بأدب زاخرٍ بالطاقات التعبيرية، والعاطفية،والجمالية. فهل يكون بحثنا إسهاماً في تعزيز هذه الرسالة السامية التي سَهِرَ على أدائها أساتذة كبار لا تكتمل سعادتهم إلا بضمان انطلاقها، ودوام تعاظمها يوماً بعد يوم؟

علي نجيب إبراهيم

باريس في 2001/6/16

القسم الأوّل

تمهيدات نظريّة



1- مصطلح اللفظة

لم يكن هذا المصطلح شائعاً شيوع مصطلح الكلمة في علوم اللغة العربية. فالمعتاد أن الكلمة – لا اللفظة ولا المفردة – هي نواة هذه العلوم، منها تنطلق وإليها تعود. حتى إنها – بأقسامها الثلاثة: الاسم، والفعل، والحرف – تكاد تشمل جملة الميادين المنتمية إلى النحو والصرف، والبلاغة، وعلم المعاني. وربّما كان شيوع الكلمة واحداً من أهم أسباب نُدرة الالتباس بينها وبين اللفظة، ولا سيّما في الشروح المعجمية القديمة. إذ يَردُ المصطلحانِ في «لسان العرب» مترادفَيْن في أكثر من اشتقاق: «لَفَظَ بالشيء يَلفِظُ لفظاً: تكلَّم [...]. والكلمة: اللفظة، حجازية، وجَمْعُها كَلِمٌ. قال أبو منصور: والكلمة تقع على الحرف الواحد من حروف الهجاء، وتقع على لفظةٍ مؤلَّفةٍ من جماعة حروفٍ ذاتِ معنى..»[1].

غير أن التمييز الأوضح هو المتّصل بمصطلح «اللفظ» المرتبط – في النقد العربي القديم – بمصطلح «المعنى» ارتباطاً عفوياً أفضت دراسته إلى مفهومٍ ثالثٍ لاحظ الدكتور إبراهيم أنيس محاولة النُّحاة العرب إثباته من خلال التفرقة بين «اللفظ، والكلمة، والقَوْل». فاللفظ «هو عملية النطق وكيفية صدور الصوت [...]، فإذا رُبط بين هذه الأصوات المنطوق بها وما يُمكن أن تدلَّ عليه من معنى، تكوَّنت في رأيهم الكلمة. أي أنّ الكلمة أخَصُّ لأنها لفظٌ دَلَّ على معنى»[2].

وليس هذا التمييز بعيداً عما نرمي الوصول إليه من خلال استخدام

---

[1] لسان العرب، ابن منظور، المجلّد السابع، منشورات دار صادر، بيروت (د.ت)، ص523.

[2] دلالة الألفاظ، ط2، القاهرة، المكتبة الأنجلو مصرية 1963، ص، ص38،39.

مصطلح اللفظة، فثمة عوامل صوتية هامة تدخل في تركيب موسيقى النص الأدبي، وتُسهِم إسهاماً فعالاً في تذوُّقه وإدراك جوانبه الجمالية. مما يوجب الكشف عن دورها البنائي الذي لا يمكن أن يذوب كلياً في السياق، أو في البنية العامة للنص. فما دام الأدَب فنَّاً أساسه التنسيق اللفظي، جاز التفكير فيما هو أدّق من العلاقة الظاهرة بين الدالّ والمدلول. لأن قِوام المادة اللغوية التي يستعين بها الكاتب في تنسيقه اللفظي، لا يتألف من الكلمة، بل من عناصر صوتية أصغر منها. وقد أثبتت الدراسات اللغوية الحديثة أن الكلمة ليست هي الوحدة اللغوية الصغرى، وخصوصاً أنّها مركَّبة من مقاطع صوتية قابلة للتجزئة. ومن ثمّ عكف المتخصِّصون على تدقيق أقسام العبارة (أو القَوْل)، ووجدوا أنها ثمانية، تتدرّج في ترتيبها المنطلق من الأصغر إلى الأكبر، وفق الآتي[1]:

صوت ← مقطع ← لفْظ ← كَلِمَة ← تركيب ← جملة ← إيقاع ← عِبَارة (قَوْل)

صوت ↓ (وحدة صوتية صُغرى) — لفْظ ↓ (وحدة لغوية صُغرى) — إيقاع ↓ (اتساق صوتي)

إذاً فمصطلح اللفظة يُعرَّف قياساً إلى وحدتين صُغرَيَين: الوحدة الصوتية phonème، والوحدة اللغوية monème أو morphème. وبهذا المعنى يكون أقرب إلى الدالّ signiant منه إلى المدلول signifié: فهو يجسِّد المادّة التي تشكّل الوجود الظاهري للعمل الأدبي. ذلك أن كلّ أثرٍ فني - كما يشرح «ايتيين سوريو» ESouriau - يستلزم قواماً ظاهرياً محسوساً؛ فمثلما يستحيل وجودُ تصويرٍ غيرِ مرئي، وموسيقى غير مسموعة، وتمثال يتعذّر لمسه، كذلك يستحيل وجود قصائد من دون تعبيرٍ لفظي[2]. ولئن كان النصّ الأدبي واقعاً جمالياً يمتلك هويّته الخاصة، ووجوده الكامل، فإن أوَّل ما يشعّ به ينبع من اتّساقه الصوتي، أيّ من إيقاعه، وموسيقاه الداخلية والخارجية.

---

[1] انظر: بيرنييه (موريس) BERGNIER (M)، اللفظة، باريس 1986، ص27.

[2] سوريو (إيتيين)، تَقَابُل الفنون، ترجمة بدر الدين الرفاعي، وزارة الثقافة، دمشق 1993، ص101.

لكنّ تنسيق الألفاظ تنسيقاً موسيقياً لا يستثمر طاقة الأصوات اللغوية بمعزلٍ عن معانيها التي توعز بها، وتشير إليها. ومع ذلك فالتنسيق اللفظي المُحكّم يجعل من الخيالِ مَعْبراً إلى فضاء التأمّل: ولما كان الخيال لا ينفتح إلا مع حركة العبارة تتعاقب مقاطعها، وتنساب أنغامها مع انسياب الحروف الصحيحة والمعتلّة، غدا المعنى في الأدب خُلاصة جَرْسٍ لغوي، وفحوى صورةٍ موحية. وما يُقال في الشعر، يُقال في النثر الذي تنعدم فيه كلّ سمةٍ جمالية فيما لو استبدّتْ به معاني الألفاظ، وتحكّم به عالم القول[1].

ألا يعني ما سبق أن اللفظة جزء لا يتجزّأ من عملية الإبداع الأدبي، وأن لها دوراً يرتهن بالسياق الذي يشبك دلالات الألفاظ في نسيج متكامل، ولكنه لا يتلاشى فيه تلاشياً كاملاً؟

لاشكّ أن اللفظة تستمدُّ حياتها من السياق الذي تقع فيه، وأنها لا تولِّد من أثرٍ يُذكر إذا هي لم تتصل بغيرها من الألفاظ. فالكلمة الواحدة – كما يقول ابن منظور– «لا تُشجي ولا تُحزِن ولا تتملّك قلب السامع، وإنما ذلك فيما طال من الكلام وأمتع سامعيه لعذوبة مُسْتَمَعِهِ ورقّةِ حواشيه»[2]. ومع هذا يبرز دور اللفظة في بناء نُوى السياق المتكوّنة من ائتلافات صوتية دلالية تتّسع شيئاً فشيئاً لتنتهي بالحقل الدلالي. ودوْر اللفظة يظهر في كيانها الصوتي المركّب أو البسيط. وهنا تكمن صعوبة اعتماد تعريف دقيق للّفظة؛ إذ إن من الألفاظ ما يقع على حرفٍ واحد، أو على حرفين[3]. والمعلوم أن للحروف في اللغة العربية معاني محدّدة لا تحيد عنها إلا لضروراتٍ نادرة، كـ«الفاء السببية» و«لام التعليل» و«لام العاقبة» وغيرها.

على أننا لو عُدْنا إلى أقسام العبارة، واختبرناها بالاستناد إلى علاقة اللفظة بالسياق، لخرجْنا بنتيجةٍ أقربَ إلى الصّواب، وهي أنّ اللفظة وحدة

---

(1) انظر: تقابُل الفنون، نفسه، ص211.

(2) لسان العرب، نفسه، ص523.

(3) لسان العرب، نفسه، ص523.

صوتية - لغوية قد تُعادِلُ الكلمة، وقد تكون جزءاً منها. وسوف نَعْمَدُ في فقرات بحثنا اللاحقة إلى إبراز ما يُمكن أن يكون بين المصطلحَيْن من فروقٍ لطيفة.

إنما السؤال الذي يفرض نفسه هو ذاك المتّصل بالعلاقة بين مصطلح اللفظة والمنهج الجمالي، وخصوصاً أن تعريفه يوحي بالانتماء إلى حقل علم اللغة، وتحديداً إلى فرع من فروعه: علم الأصوات.

وفي الواقع فإن اللفظة موضوع عدّة علوم تتناول التركيب اللغوي من زوايا مختلفة. وربّما كانت الأسلوبية ميداناً جامعاً لتلك العلوم، تفيد من أدواتها التحليلية لترفُدَ موضوعها الأساسي وهو أثر النصّ في سامعه أو قارئه. ولا يخفى أن الأسلوبية تتقاطع مع علم الجمال، ولا سيّما أسلوبية التلقي على نحو ما سيتمّ شرحه في الفقرة الثانية.

2- اللفظة بين الألسنيّة والأسلوبيّة

لقد غدا من المسلّمات غير القابلة للمناقشة بين الدارسين أن علم الألسنيات linguistique كان فتحاً جديداً في مجال البحوث اللغوية. فمن أهمِّ ما حقّقه في عصرنا أنّه أرسى القواعد المنهجية الدقيقة لدراسة اللغة من حيث هي الظاهرة المميّزة للإنسان، ومدى ارتقاء تفكيره، وتطوُّر مستواه الحضاري[1]. ممّا كان كفيلاً بتشكيل انعطافٍ كبير في مسار العلوم الإنسانية التي شرعتْ، بدورها، تستعين بالمنهجيات الألسنية ونتائجها لتقترب من الموضوعية المتوخّاة من كلّ عِلْمٍ يسعى لتسويغ وجوده، وبالتالي لإغناء المعرفة الإنسانية في جانبٍ من جوانبها. ولم يخرج النقد الأدبي على هذه الحقيقة، وإن هو احتفظ ببعض الخصائص من الموروث البلاغي القديم. ولا غرابة في هذا؛ فقد بات الكشف الجديد للألسنيات مدخلاً

---

[1] لإغناء هذا الجانب، انظر: د. المسدّي (غ.س)، التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس 1981، ص،ص 9-11.

لابُدّ منه للدراسات الأدبية التي لا تتردّد في أن تتّخذ من التحليل الألسني للكلام (أو للخطاب اللغوي le discours)، نقطةً للانطلاق إلى رصد الدلالات الجزئية والمعنى الكلّي. لكنّ الاستعانة بالتحليل الألسني لا تعني هُجْران النقد الأدبي لميدانه وتخلّيه عن طبيعته. فما حصل من تحوُّلٍ لم يكن أكثر من تفاعُلِ منهجين ظلا شِبْه مستقلّين فترة طويلة. إنه التفاعُل الحّي الذي أخصب الأسلوبية la stylistique ومدَّها بنسغٍ جديد، فغدَتْ، بذلك مجالاً لاتصال الميدانين، واكتسبتْ هويّتها التي تتّضح يوماً بعد يوم. فهي تقف عند الخصائص اللغوية للخطاب، وفي الوقت نفسه، تخرج به من سياقه الإخباري إلى سياقِ فعْله في ذات المتلقّي. أي تأخذ بالحُسْبان وظيفته التأثيرية والجمالية بِحُكم أن الخصائص العاطفية الطبيعية - كما يرى «جورج مولينييه» Molinié.G - تتضمّن «تأثيرات الشدّة، والتأثيرات التي تولّدها مشاعر اللذّة والقيمة الجمالية»[1].

وبعبارةٍ أخرى نقول: يُعالج علم الألسنيات النصوص بوصفها وقائع لغوية des faits de langage، وليس بوصفها تَسلسُلاً لأفكارٍ تفيد معنى أو معانيَ يرمي إليها الكاتب، ويريد أن تولّد أثراً ما في المتلقّي. بينما تبحث الأسلوبية تغيُّرات الكلام بين نصّ ونصّ، وذلك بغية الإحاطة بالعوامل الفردية والإبداعية التي تُفضي إلى اختلاف مستويات التعبير تِبْعاً لاختلاف مستويات الكُتّاب، وتبايُن ثقافتهم، ومواهبهم، ومهاراتهم. كما توفّر إمكانية عقْد الأواصر بين الوقائع اللغوية وهذه الجمالية الخاصّة أو تلك[2]. ومن ثمّ تقترب من جوهر الأدب أكثر من اقتراب الاتجاه التاريخي «اللانسوني»، وأكثر من اقتراب علم الألسنيات أيضاً، من دون أن تفقد علميّتها، وقواعدها الوصفية المستقاة منه أصلاً[3].

---

[1] الأسلوبية، ترجمة: د. بسام بركة، بيروت 1999، ص58.

[2] المرجع السابق، نفسه، ص179.

[3] ربّما كان ذلك وراء ما قاله «ج. هانكيس» J.Hankiss: «ما يُدين به العلْم للمجهر، يُدين به النقد للأسلوبية» . نقلاً عن: ديلكروا، الأسلوبية، في كتاب «المدخل إلى الدراسات الأدبية»، باريس 1987، ص85.

لكنْ لماذا الأسلوبية، وما علاقتها باللفظة ودورها في بناء النص الأدبي وهل يمكن أن نَعُدّ اللفظة موضوعاً للأسلوبية؟ وما الجانب الذي ينبغي أنْ يُراعى في النظر إلى اللفظة من المنحى الأسلوبي مادام الطابع اللغوي للنص - سواء أكان على مستوى الألفاظ، أم على مستوى التراكيب والجُمل - مخصوصاً بعلم الألسنيات والفروع المجاورة له؟

ربّما كان تنوُّع مظاهر الأسلوب الأدبي واحداً من أهم الأسباب التي جعلت الأسلوبية مدارس عديدة لا مدرسة واحدة. فالدارسون يميّزون خمسة منها نوردها فيما يأتي باختصار شديد:

1- الأسلوبية اللسانية la stylistique linguistique التي يمثّلها شارك بالي Bally. Ch تلميذ «سوسُير» ويشرحها في كتابه: «بحث في الأسلوبية الفرنسية (1909)».

2- الأسلوبية المثالية la stylistique idéaliste المنبثقة عن أفكار كلٍّ من «فوملير» و«كروتشيه» اللذين يريان أنّ الأسلوب تعبير عن الترابط الداخلي للذات الفردية المنعكسة في العمل الأدبي. وقد تطوّرت هذه المدرسة، فيما بعد، على يد «ليو سبيتزر» L. Spitzer في دراسته لألوان الخطاب الفردي.

3- الأسلوبية البنيانية la stylistique structurale التي نظّر لها ثلاثة من كبار النقّاد هم:

أ- رومان جاكوبسون R. Jakobson الذي يركّز على دراسة الوظيفة الشعرية للغة.

ب- تزيفيتان تودوروف T. Todorov الذي يركّز على الطابع الأسلوبي للخطاب اللغوي وذلك في كتابه: «بحث في الأسلوبية البنيانية»[1].

---

[1] ديلكروا، نفسه، ص، ص 86-113. 8-

4- **أسلوبية التلقّي** التي نظّر لها «جورج مولينييه»، وهي الأقرب إلى علم الجمال، إذ إن مولينييه فتح لها آفاقاً أبعد من اللسانية. وهذا يعني - كما يقول الدكتور بسّام بركة في مقدّمة ترجمته لكتاب مولينييه «الأسلوبية»- أنه يضع هذا العلم في مركز التقاء محورَيْن أساسيَّيْن في الفن والمجتمع وهما: البراغماتية وعلم الجمال. فهو يحاول في نظريته الأساسية وفي تطبيقاته العملية أن يجيب على أسئلة مثل: ما الدلالة؟ أين تقع الإشارات؟ وما العلاقات التي توجد بينها وتجعل القارئ يتعرف عند قراءة مُرسَلة message ما على أنها نص أدبي ؟ وما «تمثيلية» العمل الأدبي (من حيث هو عمل أدبي) في المرجعية السائدة عند تلقّيه؟[1]

من هذه التقاطعات بين الألسنيات والأسلوبية يهمنا أمران متداخلان يتلخصان بالسؤالين الآتيين:

1- إذا كانت اللغة فعلاً تواصلياً عاماً، والأسلوب ظاهرة لغوية ذات أثر شعوري أو جمالي، فكيف سنفصل مستويي الخطاب المرمَّز Codé (الخطاب العلمي أو السياسي أو السردي كالرواية مثلاً)، وفوق المرمّز surcodé (كالشعر، والشعر الخالص)؟

2- ما الدَّور الذي يُناط باللفظة على المستويين المذكورين كليهما: هل تُعَدُّ اللفظة مجرّد أداة أولية ضمن متوالية التركيب اللغوي la séquence verbale أمّ أنها عنصرٌ فعّال في إنتاج الخطاب اللغوي وتحديد معناه؟.

أما الإجابة عن هذين السؤالين فتَمَسُّ موضوعاً يجمع بين القديم والحديث، ولا سيّما في تراثنا النقدي واللغوي العربي. وحتى الأسلوبية بمدارسها التي أوردناها آنفاً، لم تفرغ بَعْد - على حدّ اطّلاعنا - من بحث هذه المسائل. ومن أجل ذلك سنحاول الإبانة عن مواقف أهم القدماء والمحدثين من اللفظة ودورها في الخطاب وعملية القول l'énonciation.

---

[1] الأسلوبية، نفسه، ص، ص 26، 27.

3- موقع اللفظة بين القديم والحديث

أين يبدأ دَوْر اللفظة في التركيب اللغوي وأين ينتهي، وخصوصاً أن تنسيق الألفاظ هو الذي يكوِّن الخطاب، وأن من الصعب أن نُميِّز داخل هذا التنسيق بين ما يوجد في قواعد اللغة، وفي خبرة المتكلّم؟

بُغْيَة تحديدِ معالم هذا الدور سنستعين بمفهوم السياق le contexte ونظرية النظم la théorie syntagmatique كما شرحها الإمام عبد القاهر الجرجاني في كتابَيْه: «أسرار البلاغة»، و«دلائل الإعجاز». وسنعمَدُ، فوق ذلك، إلى التمييز بين السياق والنَّظْم ضمِن إطار أن المفهوم الأوّل - غير المفصول نظرياً عن الثاني في تراثنا النقدي العربي - يشمل عناصر لغوية تشكل المحيط اللغوي الصِّرْف للفظة[1]، وعناصر غير لغوية extralinguistiques تُرجِع إلى سياقات أعمّ قد تكون نفسية، واجتماعية، وسياسية.. الخ. على حين أنّ المفهوم الثاني يقتصر على أنماط التشكيل التركيبي[2] المُحْتَملة التي تعطي للفظة دورها الجزئي ومعناها الأدقّ.

وما سوف ينتج عن هذا التمييز لن ينتهي في المعطيات النظرية؛ لأننا سنختبر فاعلية التطبيق في نصوص شعرية ونثرية قديمة من شأنها البرهان على صلاحية المبدأ النظري في تعميق الدراسة اللغوية والأسلوبية،

---

(1) انظر: ديكرو وشافير، المعجم الموسوعي الجديد لعلوم اللغة، باريس 1999، ص، ص 764-767. وانظر: كيربرات – اوركيوني (كاترين)، Kerbrat-orecchioni. التقاطعات اللغوية، الجزء الأوّل، باريس 1990، ص76 حيث تورد في الحاشية رقم (3) قول «آندريه لاروشبوفي»: يبدو من الضروري جداً قصْرُ مفهوم السياق على المحيط اللغوي حصراً، وذلك تماشياً مع أصل الكلمة con-texte. والحال أنها – على غرار «بار إبِيه» B.Hillet – تفرّق بين مُصطلحَيْ contexte (المحيط غير اللغوي للعبارة)، وcotexte (المحيط اللغوي الخالص للعبارة). وتُفضل الاستعاضة عن مصطلح «سياق» بمصطلح «موقف» situation.

(2) انظر: د. سلوم (تامر)، نظرية اللغة والجمال في النقدي العربي، اللاذقية، 1983، حيث يحلل عدة أنماط من التشكيل في اللغة: التحليل الاستاطيقي للتشكيل الصوتي، والتشكيل الصرفي في مفهوم المعنى، وقراءة ثانية للتشكيل النحوي. ونرى أن هذا الكتاب بحاجة إلى ثَبْتٍ بالمصطلحات يشرحها ويدقّقها.

وأهمية اللفظة في تكوينه الموسيقي وفي نسيج معانيه. فالأسلوبية أصلاً هي - كعِلْمَ الجمال - تطبيق عملي[1].

فكيف نظر اللغويون والنحويون العرب إلى اللفظة والتركيب النصّي، وإلى أيّ حدّ فصلوا بين نظام اللغة وقواعده من جهة، وكفاءة المتكلّم في صياغة الكلام من جهة أخرى، وما تقاطُعات ما توصّلوا إليه في هذا المجال مع البحوث اللغوية الحديثة؟

الفرق واضح بين أن يُعَدّ النص مجرّد تفاعلِ علاقات لغوية، وأن يُعَدّ - بالإضافة إلى ذلك - مجالاً دلالياً يتضمن المعنى. النقطة الأولى هي شاغل علم الألسنية الحديث، وعند «سوسّير» خاصة؛ إذ استبعد المعنى من حقل دراسة اللغة لأن العلامة اللغوية le signe شيء اعتباطي[2] تحكمه علاقات تركيبية وترابطية[3].

أما النقطة الثانية فهي محور هام في تراثنا النقدي العربي، دارت حوله نظريات وآراء كثيرة كعمود الشعر، ونظرية اللفظ والمعنى. ومن النظرية الأخيرة تفرّعت جملة من المشكلات اللغوية أبرزُها الصلة بين الصوتِ وما يدلّ عليه الصوت (هذه الصلة هي موضوع علم الأصوات الذي يتناول اللفظ المفرد فيُحلّله إلى عناصره الصوتية ويصف كيفية نُطقها. وإذا ما تمّ ربْط الصوت بدلالة معينة، صارت تلك الصلة موضوعاً لعلم المعنى la sémantique).

ومن مشكلات اللفظ والمعنى البحثُ في الدلالة الناتجة عن الكلام المتّصل وما يستتبعها من تغيُّراتٍ في نظام التركيب، ومن اتساع سياقها أو ضيقها. مما كان موضوعاً لفرعين من علوم اللغة العربية: النحو la syntase،

---

[1] أنظر: مولينييه، الأسلوبية، نفسه، ص33.

[2] يقول «دو سوسّير»: «(إن) العلامة الألسنية (هي) اعتباطية»، انظر: محاضرات في الألسنية العامة، بيروت 1984، ص89. ولعل الترجمة الأسهل: العلامة الألسنية اعتباطية.

[3] نفسه، ص، ص 149-152.

والبلاغة la rhétorique. وقد ظلّ هذان الفرعان مُتداخِلَيْن في الدراسات العربية القديمة حتى عصر الإمام عبد القاهر الجرجاني الذي أقام نوعاً من الفصل بينهما.

مما سبق تتجمّع لدينا طائفة من المعطيات التي يمكن توظيفها في دراسة دَوْر اللفظة داخل التركيب اللغوي. وهذه المعطيات هي:

1- إمكانية محاكاة أصوات اللفظة للشيء الذي تدلّ عليه محاكاةً صوتية: أي مُصاقبة[1] الدالّ للمدلول onomatopée.

2- إمكانية مُلازمة الدلالة الأصلية لتفرُّعات الدلالة الاشتقاقية.

3- إمكانية الدلالة المستقاة من الأوزان التي تبدأ بالوزن الثُلاثي وتنتهي بالوزن السُّداسي: فَعَلَ، فَعَّلَ، تَفاعَلَ، مُتَفاعِل، استفعل، افعوعل.. الخ.

4- الإمكانية البلاغية التي تنفتح على منحَيَيْن:

آ- المنحى الصوتي الاشتقاقي المُنقسِم إلى قسمين:

أ- توافُق في اللفظتين واختلاف في المعنى كالتجنيس l'allitération.

ب- تضادّ اللفظين كالمطابقة l'anonymie.

ب- المنحى الاستعاري الدلالي، كالتشبيه la comparaison، والاستعارة la métaphore.

ربّما كان مفيداً أن نعمِّق كلَّ مَبحث من المباحث السابقة لولا أنّها تصبّ جميعها في مجرى العلاقة بين اللفظ والمعنى، التي تكاد تستغرق مواقف اللغويين والبلاغيين وحتى النحويين العرب القدماء. لذا سنكتفي بالمرور السريع على بعض قضاياها مُرْجِئِيْن امتحان فعاليتها في تحليل النصوص إلى الخطوة التطبيقية في الباب الثاني من بحثنا.

---

[1] انظر: د. بركة (بسام)، معجم اللسانية، بيروت 1985، ص146 حيث يُضيف المؤلِّف مرادفاً آخر للمصطلح: تسمية مُحاكِيَة.

1- محاكاة أصوات اللفظة للشيء الذي تدلّ عليه

أورد ابن جنّي رأيه في هذا الربط بين اللفظ والمعنى، في باب الحديث عن منشأ اللغات حيث يقول: «وذهب بعضُهم إلى أن أصلَ اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعات كَدويِّ الريح، وحنينِ الرَّعد، وخريرِ الماء، وشحيج الحمار، ونعيقِ الغراب، وصهيلِ الفَرَس، ونزيبِ الظبي، ونحو ذلك، ثمّ وُلِدت اللغات عن ذلك فيما بعد. وهذا عندي وجْه صالح، ومذهب مُتَقَبَّل»[1].

والحقّ أن مثل هذه المحاكاة موجود في اللغاتِ كافّة. لكنّ وجوده نادر ولا يُقاس عليه. ولو صَحَّ الشّبَه بين الدالّ والمدلول لجاءتِ الألفاظ واحدة عند شعوب الأرض كلّها. والجَلَيّ أن الظاهرة محصورة في عددٍ ضئيلٍ من الألفاظ يُرجَّح- كما يرى الدكتور إبراهيم أنيس[2] - أن معظمهاً قد أخذ مدلولاته بطريق المصادفة[3]. وعلى الرغم من ذلك قد يكون في توظيف هذه الألفاظ توظيفاً أسلوبياً معيّناً، أثرٌ صوتي وجمالي. وإن استحال قيام الأثر المُحتَمل بمعزلٍ عن قرائن أخرى تُظهره، وتُحسِن استغلاله، كالوزن والقافية في الشعر حيث تدخل هذه الألفاظ في نَسَقٍ صوتي موسيقي قد يندرج فيما يُسمّيه «ج.ب.ش. لابريه» J. P. Laprée بـ- «الهندسة الصوتية للشعر» وتنسيقاتها المختلفة[4].

2- ملازمة الدلالة الأصلية لتفرُّعات الدلالات الاشتقاقية

تبنّى هذا الاتجاه في دراسة الألفاظ أصحاب «المدرسة الاشتقاقية» بدءاً من «ابن دُرَيْد»، وانتهاء بـ «ابن فارس» و«ابن جنّي» فقد وضع أغلبهم كتاباً بعنوان «الاشتقاق»، كابن دريد الذي حاول في كتابه تعليل الأعلام

(1) ابن جني، الخصائص، 46/1، 47.

(2) انظر: دلالة الألفاظ، نفسه، ص37.

(3) انظر: دلالة الألفاظ، نفسه، ص37.

(4) انظر: د. شريم (ج)، دليل الدراسات الأسلوبية، بيروت 1984، ص، ص 89-111.

العربية كأسماء القبائل والأمكنة في جزيرة العرب، إذ يقول مثلاً إن «قُضَاعة» سُمِّيَت كذلك لأنها رحلت من جنوب الجزيرة إلى شمالها، وهي مشتقة من: انقضع الرجل عن أهله إذا بَعُد عنهم؛ أو من قولهم:... [1].

أمّا «ابن فارس» فيُفرِدُ لهذه الغاية مُعجماً خاصاً هو «مقاييس اللغة» يحاول من خلاله أن يستنبط معاني الألفاظ من اشتراكها في الأصل الثلاثي، على نحو ما فعل ابن جنّي في كتابه «الخصائص» حيث يعتمد نظام التقاليب المعروف في مُعجَم «العين» للخليل، وذلك للتدليل على المعنى العام المشترك بين الأصول الثلاثية كتقاليب (جَ بَ رَ) و(قَ وَ سَ)، و(سَ مَ لَ)..الخ. فتقليب (جَ بَ رَ) – أينما وَقَعَتْ- يُفيد معنى القوَّة والشدَّة: «جَبَرتُ (العظْمَ والفقيرَ) إذا قوَّيْتُهما وشددت منهما. والجَبْر: الملِكُ لِقُوَّته...»[2].

3- الدلالة العامّة للأوزان

وهذه قضية اشتقاقية أيضاً يفترض الباحثون فيها أن الألفاظ المُصرَّفة على وزن واحد تجتمع ضمن إطارِ معنى عام ينبع من الوزن نفسه.

لأنها تكون - كما يذهب ابن جنّي - قد وُضِعتْ في صيغة تُناسب معناها: فما جاء من المصادر على الفَعَلان يأتي للاضطراب والحركة، نحو النَّقَزَان (الوثْبُ صُعُداً)، والغَلَيان والغثيان. فقابلوا بتوالي حركات المثَال توالي حركات الأفعال. والمصادر الرباعية المُضعَّفة تأتي للتكرير، نحو الزَعْزَعَة، والقَلْقَلَة، والصَّلْصَلَة، والقَعْقَعَة، والجَرْجَرَة، والقرقرة. بينما يُفيد وزن (الفَعَلى) - في المصادر والصفات – معنى السُّرعة[3].

---

[1] ابن دُرَيْد، الاشتقاق، بغداد 1979، ص536.

وانظر في موضوع الاشتقاق: د. نبهان (عبد الإله)، كتاب الملاحق، دمشق 1992، ص19، و د. الدقاق (عمر)، مصادر التراث العربي، حلب 1975، ص، ص 92 و307.

[2] انظر: الخصائص 3/134-139 حيث يضيف تقليب (سَ مَ لَ) المُشتَمِل على معنى الإصحاب والملاينَة.

[3] الخصائص: 2/152-156.

ومن جانبٍ آخر، يتناول ابن جنّي معاني السوابق في الأفعال الثلاثية ويقول - نقلاً عن سيبويه -: «جُعِل وزن (استفْعل) في أكثر الأمر للطَّلَب؛ نحو استَسْقَى، واستَطْعَم، واستَوْهَبَ، واستَمْنَح..»[1]. ويستخلص بعد ذلك أن المعنى المذكور ليس أصلياً في الأفعال، بل هو طارئ فاجأ المعنى الموضوع الذي لم يكن يُفيد الطّلب أصلاً.

4- الإمكانية البلاغية في تحديد دَوْر اللفظة

أضافتْ علومُ البلاغة إلى نظرية «عمود الشِّعْر» تصنيفاً هاماً لأشكال الصياغة الشعرية، ولكنّ النظريتين كلتيهما لم تخرُجا عن مدار العلاقة بين اللفظ والمعنى كما لاحظ بعض الدارسين العرب المعاصرين[2]. فالدكتور تامر سلّوم يُرجِّح أن يكون ما قاله الجاحظ في تفضيل اللفظ المتخيَّر على المعنى المطروح في الطريق، انعكاساً لقيام النقد والفقه على اتباعيّة تنفي عن الإنسان -أشاعراً كان أم فقيهاً- صفة الإبداع، وتقصر دوره على التقليد واكتساب ما تمَّ فِعْلُه قبله. ممّا يفسِّر سبب انبعاث نظرة الجاحظ في كتبِ الذين جاؤوا بعده كابن طباطبا، وقُدامة بن جعفر، والآمدي، وسواهم.

لاريب في أن هذه النظرة - فيما لو أخذنا برأي د. سلّوم - لا تعطي صورة صحيحة متكاملة عن أسلوب الشاعر مادام معيارُ عبقريّته وقْفاً على مقدار مضارعته للأقدمين من دون أن يكون سارقاً لأفكارهم. إلا أنّ قصْداً آخر يتلامح من بين السطور التي كتبها الجاحظ بهذا الصدد، ومدارُه موهبة الشاعر وبراعته في انتقاء ألفاظه، والتأليف بينها. يقول

---

(1) الخصائص: 2/152-156.

(2) نذكر منهم على سبيل المثال: د. إبراهيم أنيس، ود. مصطفى ناصف، ود. تامر سلوم في كتابه «الأصول» حيث يخصِّص فصلاً كاملاً لمناقشة العلاقة بين اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم في ضوء ثنائية «الثبات والتحوُّل» التي أقام عليها أدونيس بحثه المُعنْوَن بالثابت والمتحوِّل (ط5، بيروت 1986). انظر: الأصول قراءة جديدة لتراثنا النقدي، دمشق 1993، ص، ص 121-128.

الجاحظ: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج..»[1].

والقصد المشار إليه لا يُلغي ثنائية اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم وما أثارته من جَدَلٍ جعل ابن جنّي يعرِض جانباً منه في «الخصائص»[2] محاولاً أن يردّ على مَنْ يتّهمون العرب بعنايتهم بالألفاظ على حساب المعاني: «فقد رأيت - بما أوردناه - غلبة المعنى للفظ، وكون اللفظ خادماً له، مشيداً به، وأنّه إنّما جيء به له، ومن أجله»[3]. فالثنائية بائنة في كلامه حيث تُعَدّ اللفظة مُلحقةً بالمعنى.

وعندما صُنِّفت قواعد البلاغة، اعتبر المُصنِّفون الظواهرَ البلاغية تزييناً للمعنى، ولا نصيب فيها للإبداع الذاتي الذي كان قد شرع يفرض وجوده في أشعار المحدَثين وخصوصاً في شعر أبي تمّام. وهكذا ألّف «ابن المعتزّ» كتابه «البديع»[4] ليُبرهن على أن الصنعة اللفظية سابقة على أبي تمّام، وتتجلّى هذه الصنعة في مَنحَيَيْن:

آ- المنحى الصوتي الاشتقاقي المتمثّل بالباب الثاني من «البديع» وعنوانه: التجنيس «وهو أن تجيء الكلمة تُجانِسُ أخرى في بيت شِعْر وكلام، ومجانستها لها في أن تُشبهها في تأليف حروفها»[5]. وقد يتلازم تأليف الحروف مع المعنى كما في قول الشاعر: «يوم خَلَجْتَ على الخليج نفوسَهم»، ولكنّه لا يتلازم معه في قول الشاعر: «إنّ لَوْمَ العاشقِ اللُّوْمُ»[6].

---

(1) الحيوان 131/3، 132.

(2) الخصائص، «باب في الرّد على من ادّعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني» 237/1.

(3) الخصائص، «باب في الرّد على من ادّعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني» 237/1.

(4) نَشَرَه إغناطيوس كراتشقوفسكي، وأُعيد طبعه في بغداد سنة 1979.

(5) البديع، نفسه، ص25.

(6) البديع، نفسه، ص25.

ففي هذا المنحى الذي يُلاحق مظاهر الإفراط في الصنعة اللفظية، لا يعدو دوْر اللفظة حدودها الصوتية المقتصرة - في المثال الثاني خاصّة- على التفنُّن الشكلي وحسب. واللافت للنظر أنّ ابن المعتزّ يُلاحق سرقات الشعراء في هذا المجال؛ إذ يقول عن التجنيس في بيتٍ أبي تمام الآتي:

جلا ظُلماتِ الظُّلْمِ عن وجْهِ أمَّةٍ أضاءَ لها من كوكبِ الحقّ آفِلُهْ

إنه مسروقٌ من قول الرسول (ص): «عصيّة عَصَتِ الله، وغِفارٌ غَفَرَ الله له»[1].

والوجه الآخر للمنحى الصوتي الاشتقاقي متمثّل بالباب الثالث من «البديع»، وهو المطابقة التي يشرحها ابن المعتزّ بقوله: «قال الخليل رحمه الله: يُقال: طابقتُ بين الشيئين إذا جَمَعْتُهما على حذْوٍ واحد. وكذلك قال أبو سعيد: فالقائل لصاحبه أتيناك لتسلك بنا سبيل التوسُّعِ فأدخلْتَنا في ضِيْقِ الضمان، قد طابق بين السِّعة والضيق..»[2].

ب- المنحى الاستعاري الدلالي الذي لم يوضّحه ابن المعتز رغم أنه أورد عليه الأمثلة القرآنية، والشعرية[3]، وغيرها من أمثلةٍ أخرى ممّا عُيِّبَ من الشعر والكلام والاستعارة[4]. لكنّ هذا المنحىً يجد التعبير الأدّق عنه في نظرية النّظم عند عبد القاهر الجرجاني. فما جوهر هذه النظرية، وفي أيّ موقع تضع اللفظة في الأسلوب الأدبي؟

لا تنبع أهمية نظرية من أن الجرجاني كان أوّل من تنبّه إلى سرِّ «النظم» ودوْر البلاغة والنحو فيه وحسب، بل لأنه استقصى أيضاً معظم ما

---

(1) البديع، نفسه، ص25.

(2) البديع، نفسه، ص36.

(3) البديع، نفسه، ص، ص 3-23.

(4) البديع، نفسه، ص23.

جاء قبله في هذا المجال. ومن ثمَّ حكم بأن جوهر الفصاحة والبلاغة لا يستقيم باللفظ وحده؛ ذلك أننا «نرى اللفظة تكون في غاية الفصاحة في موضع، ونراها بعينها فيما لا يُحصى من المواضع وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير..»[1]. ومعنى ذلك أن موضع اللفظة في التركيب النحوي المحدِّد لصحة النظم[2] هو الذي يخلع عليها معنىً فصيحاً أو بليغاً. ولعلّ فحوى نظرية النظم كامن في هذه النقطة التي يشرح بعض جوانبها قول الإمام عبد القاهر: «واعلَمْ أنّك إذا رجعت إلى نفسك علِمْتَ علماً لا يعترضه الشكَّ أنْ لا نظْم في الكَلِم ولا ترتيب حتى يُعلَّق بعضُها ببعضٍ، ويُبنى بعضها على بعض..»[3] وقوله: «.. اللفظ تبعٌ للمعنى في النّظمْ وأن الكلِمَ تترتَّبُ في النُطْق بسبب ترتيب معانيها في النفس، وأنها لو خَلَتْ من معانيها حتى تتجرَّد أصواتاً وأصداء حروفٍ لما وقع في ضمير ولا هجس في خاطرٍ أن يجب فيها ترتيب ونظْم»[4].

وفي بعض الأحوال لا يُقصَد مِنْ نظْمِ الألفاظ معنىً نهائي، بل يُقصَد منه معنى يُفضي إلى معنى آخر على نحو ما في التشبيه والاستعارة: «ألا ترى أنّك لمّا نظرتَ إلى قولهم: هو كثير رمادِ القِدْر: وعرفتَ منهم أنّهم أرادوا أنه كثير القِرى والضيافة، لم تعرف ذلك من اللفظ، ولكنّك عرفته بأن رجعتَ إلى نفسك فقلت... الخ»[5]. لذا فالنظم عنده يتّصل في جانبه النحوي - البلاغي بـ - «علم المعاني»، بينما يشكّل جانبه الاستعاري جزءاً من «علم البيان».

ولعلّ الأكثر أهمية من ذلك كلّه هو ربْطُ الجرجاني بين النّظمِ وذاتِ المُنْشِيءِ (أو المُبدِعِ) في «بيان أن العُمْدة في إدراكِ البلاغة الذَّوْقُ والإحساس

---

[1] دلائل الإعجاز في علم المعاني، حمص 1988، ص307.

[2] يرى الجرجاني أن صحة النظم وفساده إنما يُعزَيانِ إلى معاني النحو، المرجع نفسه ص65.

[3] دلائل الإعجاز، نفسه، ص، ص 44، 45.

[4] دلائل الإعجاز، نفسه، ص، ص 44، 45.

[5] دلائل الإعجاز، نفسه، ص 330.

الروحاني»[1]. وهو ربْطٌ يُمكن أن يكون بمثابة تأسيسٍ للأسلوبية التأثيرية بما توفِّره من أدواتٍ تعمِّق النظر في سِمَاتِ النص الجمالية. وليس في هذا نفيٌ لما في نظرية النظم من ثغراتٍ أشار إليها الدارسون والمختصُّون[2]، وناقشوها مستفيدين من أفكار مدرسة «النقد الجديد» وأبحاث روّادها، وعلى رأسهم «ريتشاردز» و«جورج فلي». كذلك ليس فيه إغفالٌ لحقيقة ما أحدثته هذه النظرية في زمنها؛ إذ كانت فتحاً نقدياً بعيدَ المدى يحتاج إدراكه إلى مزيدٍ من العناية والدَّرْس.

---

[1] دلائل الإعجاز، نفسه، ص، ص 418-428.

[2] كالدكتور مصطفى ناصف في كتابيه:

أ- نظرية المعنى في النقد العربي القديم، القاهرة 1965، ص.ص 47، 48.

ب- الصورة الأدبية، بيروت 1981، ص.ص 109-118.



القسم الثاني

خطوات تطبيقيّة

1- فعالية المُعطَى النظري في دراسة دَوْر اللفظة

القَدْر الذي لا حقناه من نظريات علماء البلاغة والأسلوب قديماً وحديثاً قد يُسعفنا في تدبُّر ما في حوزتنا من أفكار خاصة بكيفية قراءة النصّ الأدبي وتذوُّقه. ولكننا مُقتنعون بأن النظرية -أيّاً كانت درجة شمولها- لا تُغني في شيء إذا أُخذَتْ غاية لذاتها. وفي النقد -كما في أية منظومة معرفية- لا يُثمر التنظير إلا في حال تجسيده رؤية فكرية ذات مفهومات وأدوات تحليلية وتركيبية مترابطة بقوة. والرؤية الفكرية ذاتها لا تأتي من فراغ؛ فهي نتاج تجربة طويلة مع النصوص ومرجعيّاتها المتباينة. فمن النصوص ما يُثبت صحّة المستندات النظرية، ومنها ما يُناقضها. والنوع الأخير هو الذي يحرِّض على مواصلة البحث وتجديده. حتى إن الناقد الذي لا يتعبَّد بأقوال المنظّرين، قد ينسى أحياناً جملة القواعد النظرية وهو أمام نصّ يُشعّ إيحاءً ودلالاتٍ وصُوَراً بكْراً. ثمّ يرى نفسه - وهو يُعاود التمحيص والنظر - مضطراً على المواءمة بين مكوِّنات ثقافته وذوقه وتجاربه لكي يقدر على مواكبة النص والعيْش معه وفيه. وهذا جوهرُ عمليةِ التمثُّل الخليقة وحدها بأن تمُدّه بالعَوْن على الإتيانِ بالجديد المُبتكَر، والنجاة من تكرار ما يقوله الآخرون، وما يضعه سواهم في شرحه وعرْضه وتفصيله.

لكنْ عمّا نبحث في النص الأدبي على وجْه الدقّة: هل نبحث عن السمات المتكرِّرة التي تخلق الانطباع النفسي - الجمالي المُهيمن كما يرى «ليو سبيتزر»[1]، أم نبحث عن التوسُّع الذي تُتيحه اللفظة على مستوى التعبير والإنشاء اللغوي؟

---

[1] انظر: مولينييه، الأسلوبية، نفسه، ص، ص 74، 75.

إن المُعطَى النظري الذي سوف نختبره مستقىً من خلاصة علوم البلاغة العربية القديمة مع مارافقها من نحو وصرف وفقه لغة، ومن مبادئ الأسلوبية. وهذان المنبعان يتماشيان، إلى حدٍّ ما، مع ما رسمه علم الألسنية الحديث من معالم تميَّزت من جرّائها ثلاثة مستويات للفظة[1]:

1- المستوى الصوتي الذي يختصُّ به عِلمُ الصَّرْف.

2- المستوى النحوي الذي يختصُّ به عِلْما النحو والبلاغة.

3- المستوى المعجمي الذي يختصُّ به علم المعاجِم.

فالمستوى الصوتي يرصد تغيُّرات شكل اللفظة ضمن التركيبات اللغوية. ممّا يفتح للأديب أُفُقاً على استغلالِ التدرُّجاتِ الإيقاعية الناتجة عن تلك التغيُّرات، وتوظيفها دلالياً وجمالياً في نصِّه. والمستوى النحوي المتداخل مع علوم البلاغة يكشِف مدى الإضافات الأسلوبية للكاتب، وما تُثمره من تنويعات تُغني اللغة من دون أن تُخالف قواعدها.

أما المستوى المُعْجَمي فيُبرِز الهوية الخاصة بكلّ لفظة من خلال جذْرٍ لغوي تتفرَّع عنه الدلالات التي تبقى مشدودة إليه بخيوط مرئية أو غير مرئية، مباشرة أو غير مباشرة. لذلك كان للتصنيف المعجمي نصيب وافر من علم اللغة الذي عرّفه بعض المحقّقين - كما يشير الفيروز آبادي - أنه هو «علم الأوضاع الشخصية للمفردات، وغايته الاحتراز عن الخطأ في حقائق الموضوعات اللغوية والتمييز بينها وبين المجازات والمنقولات العرفية»[2].

والتمييز المومى إليه في هذا التعريف ليس ببعيد عن تمييز علماء الأسلوب بين الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية للفظة. فالدلالتان تمثّلان

---

[1] ويضيف محمّد عزّام مستوى رابعاً هو «المستوى البنيوي» المعادل لـ«الوحدة العضوية» في النقد الحديث و«لأخْذ المعاني برقاب بعضها بعضاً» في النقد العربي القديم، وعناصره ثلاثة: براعة الاستهلال، وحُسْن التخلُّص من غرضٍ إلى آخر، وحُسْن الخاتمة. انظر كتابه: التحليل الألسني للأدب، دمشق 1994، ص، ص 66، 67.

[2] القاموس المحيط، 6/10، بيروت (من دون تاريخ).

قُطبين تُظهر العلاقة بينهما كيف تتبعث أصداء اللفظة في كلّ سياق جديد تنتظم داخله. إذ مادام اختلاف الأحوال يستدعي «تسمية الشيء الواحد بأسماء مختلفة كتسمية الصغير من بني آدم ولداً وطفلاً، ومن الخيل فلْواً ومُهْراً، (...) ومن البقر عجْلاً، ومن الغنَم سخلةً وحَمَلاً..»[1]، فإن تغيير الحال لغايةٍ إبداعية يُفصحُ عن الدوْر المتعاظَم للفظة في بناء السياق ذاته. وبعبارة أخرى نقول إن الوقوف على المعنى المعجمي للفظة هو الذي يلفت الانتباه إلى معانيها المجازية التي يُضيفها الأدب[2]. ممّا يرفد التحليل النقدي للنص الأدبي بأسُسٍ فعَّالةٍ لا يمكن تجاهُلها.

ولَئن تأكّد إسهام هذه المستويات المتكاملة في بيان التضافر اللفظي للنّص، وبالتالي للصورة الذهنية المراد رسمها للواقع، وجبت الإشارة إلى ما تمتلكه اللفظة من خصائص تجعلها تدخل في تكوين الواقع كما يبدو لوعينا دون أن تبدو أنها تلامسه، وذلك من خلال براعات حاذقة للغاية كما يلاحظ منصف الشلي[3]. فكيف يتِمُّ التعامُل مع هذه الحقيقة نظرياً، وما النتائج الفعلية التي تُفضي إليه على الصعيد التطبيقي؟

يورد «الشلي» تحت مصطلح «براعات الألفاظ» عدّة مصطلحات فرعية لعلّ أهمها شفافية العلامات[4] ومعناه أن اللفظة ذاتها شيء رنّان، وتقوم بوظيفتها كما هي في الشعر. فالمعنى ينتمي إليها، ومنها يأتي إلى الشيء. لكنّ هذا المعنى - حتى لو تعلّق بِجَرْسِها - يعتمد على روابطه مع مجموع اللغة. ومن ثمَّ تنبع قيمة اللفظة من تداخلات سياقها، ومن مادّيتها

---

(1) القاموس المحيط، نفسه، ص7.

(2) فلو قُلنا مثلاً «زأرَ الديك» لوجدنا أنّنا - قبل أن نستجيب للأثر المتوخَى من هذا التعبير - نُرجع لفظة «زأر» إلى سياقها المعجمي الراسخ في الذهن: «زأر الأسد»، ولفظة «الديك» إلى: «صرخ، أو صاح الديك»، ومن خلال القياس بين الدلالة المعجمية والدلالة المجازية ندرك أبعاد الصورة.

(3) انظر: مكانة الأدب بين الفنون الجميلة، في كتاب «ومض الأعماق». مقالات في علم الجمال والنقد، دمشق 2001، ص122.

(4) المرجع نفسه، ص؛ ص 124-126.

الخاصة، ومن مظهرها بوصفها لفظة. لكنّ الثابت - في الأحوال كلّها - أن الألفاظ تُعدِّل معنى الأشياء[1]، وخصوصاً في الأدب. والكاتب المبدِع هو القادر على تعديل نظام اللغة بغية توليد المعاني الجديدة، أو إظهار الجوانب الخفية للمعاني القائمة. وذلك كلّه لا يكون إلا ثمرة اختياره لأفضل ما في حوزته من الألفاظ التي من شأنّها أن تعبّر عن مشاعره وأفكاره كما سوف يتبيّن من الفقرات اللاحقة.

2- اللفظة في النصّ الشعري

لعلّ من الطبيعي أن يُجاوز التطبيق نتائج النظريات النقدية؛ إذ إنَّه يُثير مسائل أسلوبية أعقد من تلك التي انبنت عليها تلك النتائج، وخصوصاً مسألة اختيار الألفاظ المناسبة لأداء المعنى. فلمّا كان الشاعرُ يخلق من نظامِ اللغة العام la langue لُغته الخاصّة son langage المطبوعة بطابعها الأسلوبي الخاص، فإن مقابلة لا تلبث أن تنشأ بين اطّراد اللغة وقياسيّتها (من حيث هي نظامٌ خاصّ من الكلمات، أو نتاج اجتماعي مرهون بقوانين محدّدة) وخروج لغة الفرد أو «انزياحها»[2] من حيث إن هذا الانزياح L'écart قد يصلح معياراً يُقاس به جمال الأسلوب وجدَّته. فكلّما كان الانزياح المجازي ملحوظاً أكثر، دلّ على تفرُّد أسلوبي بارز. وهذا ما يُفسِّر تعريف «بوفون» Buffon الأسلوب بأنّه طريقة في اصطفاء الألفاظ، وتركيب الجُمَل، أو في استخدام الكلام[3].

إلا أنّ ما سبق لا يعني أن الأسلوب وقْفٌ على الاستخدام المجازي لألفاظ اللغة، بل يتعدّاه إلى طرائق سبْكها، وتأليف إيقاعاتها المركَّبة

---

[1] المرجع نفسه، ص، ص 124-126.

[2] انظر: حسّان (تمّام)، المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مجلة فصول، العددان 4/3، المجلّد السابع، أيلول 1987، ص23.

[3] انظر: سُوريو (إيتيين)، معجم المصطلحات الجمالية، باريس 1999، ص1315.

والبسيطة، المُجْتَمعَة والمُفْردة. والأرجح أن اللفتات الأسلوبية التي تتّخذ من بعض الألفاظ مُرتَكَزاً، قد تلفت القارئ وتستوقفه مثلما تلفته وتستوقفه الصُّور المجازية. المثال على ذلك قول المتنبي[1]:

كَشَفَتْ ثلاثَ ذَوائبٍ من شَعْرِها   في ليلةٍ، فَأَرَتْ لَيالِيَ أَرْبَعَا

واستقبلتْ قَمَرَ السَّماءِ بِوَجْهِهَا   فأَرَتْنِيَ القَمَرَيْنِ في وقتٍ مَعَا

ففي قوله تشبيهان مألوفان جدّاً في الثقافة العربية حيث يستدعي سوادُ الشعر ظلامَ الليل، وبياضُ الوجه ضوءَ القمر (أو نور الشمس)؛ لأن لفظة «القمرين» تفيد الشمس والقمر. غير أن المتنبي تناول المألوف تاركاً عليه لمساته الأسلوبية التي تتميّز بقوَّة السبك وشدّة تلاحم عناصره اللفظية. واستعان - من أجل ذلك - بتنسيقَيْن لفظيَّيْن جاء الفعل «أرى يُرِي: أطلع يُطلِعُ» بمثابةِ نواةٍ لهما.

يتكوّن التنسيق الأوّل من الفاء العاطفة عطفاً تعاقُبياً، والفعل «أرى»، وتاء التأنيث الدالّة على المسنَد إليه (الفاعل المستتر). ويتكوّن التنسيق الثاني من العناصر اللفظية المذكورة مع زيادة نون الوقاية والياء المفتوحة الدالّة على المفعول به الأوّل. لذا نجد أن فحوى القول كلّه كامنة في الفرق الطفيف بين التنسيقَيْن. لكنّه الفرق الذي ابتغاه الشاعر، وقَصَد من خلاله وعْيَ سامعه: فرؤية الشَّعْر الأسود الحالك - إن كانت الرؤية ممكنة في الظلام الدامس - مُباحة، على حين أن رؤية الوجه الوضاء كقرص الشمس خاصَّةٌ بهِ وحده. ومن ثَمَّ انتفتِ الحاجةُ إلى المفعول به الثاني للفعل «فأَرَتْ» في البيت الأوّل، وألحَّت عليه في البيت الثاني إلحاحاً نغَمياً تترجمُه - وزنياً - ودلالياً - الفتحة المتّصلة اتصالاً عضوياً بلفظ ياء المتكلّم.

استناداً إلى ذلك يَصْعُبُ حَصْر الأسلوب بناحية واحدة من الاستخدام اللغوي، وإن كان من مستلزمات تعريفه أن يُدرَك مدى تمظهُر المجاز على

[1] ديوان المتنبي، 257/1. وفي الديوان «نشَرَتْ ثلاث..» ونحن نستحسن رواية «كشفت».

صعيد اختيار الألفاظ في الشعر، إلى جانب تمظهُره النحوي والإيقاعي، أي إلى جانب نظمه وتنسيقه. حتى إن الاختيار قد يستجيب لضرورة دلالية أو موسيقية بقدْر ما يستجيب للمبدأ المجازي أو للانزياح كما رأينا قبل قليل. وهذا ما يتجلّى في بيتَيِ المتنبي حيث يأتلف الفعل «فَأَرَتْ» مع فعل «كَشَفَتْ» والفعل «فأرَتْنِيَ» مع فعل «واستَقْبَلَتْ» ائتلاف النتيجة مع المقدِّمة من دون أن يكون الانزياح عاملاً حاسماً فيه. وعلى الرغم من أهمية قياس الأسلوب الشعري على الانزياح وما يفترضه من مفاضلة بين لفظة ولفظة، يصعُبُ للغاية إيجاد ألفاظ بديلة تؤدي وظائف الألفاظ المُنسَّقة مع الفعل «أرى». وفي هذه النقطة ومثيلاتها علامة على خصوصية أسلوبية تُطلق الطاقات التعبيرية للفظةِ وتُعلي نَبْضها داخل الحركة الإيقاعية العامة للنصّ الشعري.

يُضاف إلى هذا أن خصائص اللفظة ودلالتها الذاتية قد تجعلها أدنى إلى الأسلوب الشعري أو النثري، لكنّ المعيار القاطع في تحديد طبيعتها لا يمكن أن يكون معزولاً عن موهبة الأديب وخطّته الإبداعية. وعليه فليس ثمّة ألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية، بل هناك ألفاظ متناغمة مع إيقاعات سياقية معيّنة تتشكّل من خلال دفْقات شعرية لا تلبث أن تنتظم في بنية متكاملة. على أن انتظامها ليس عفوياً لا يخضع لأيّ قانون كما قد يتبادر إلى الذهن؛ فالإبداع الشعري هو نتاج عملية معقّدة سنعمد إلى اختبار دور اللفظة عبْر أساسَيْن من أسسها وهما: الاختيار والنظم، والقراءة الشعرية.

1- اللفظة بين الاختيار والنَّظْم

يمثّل الاختيار والنظم تقاطعاً بين محوَرَيْن زمنيَّيْن تنطلق منهما عملية تأليف النصّ: التزامن على محور الاختيار أو الاستبدال، والتعاقب على محور النظم أو التنسيق. فخلال لحظة الإبداع الشعري يوفّر المخزون اللغوي للشاعر طائفة من إمكانات التنسيق ترتسم في ذهنه على المحور التزامني

(الرأسي) paradigmatique، والألفاظ التي يختارها تأتلف فيما بينها وتنتسج على محور النظم la syntagme. وبهذا تنتقل كلّ لفظة من دلالتها المعجمية الذاتية إلى دلالة جديدة يحدّدها ائتلافها مع الألفاظ الأخرى ضمن السياق الجديد.

ويبدو أن هذين المحورين اللذين استعارتهما الأسلوبية من علم الألسنيات لم يغيبا عن أذهان البلاغيين العرب. فهما يتطابقان عند الجاحظ مع «المَثَل والشاهد»؛ حتى إن عنوان كتابه «البيان والتبيين» مرتبط بهما ارتباطاً واضحاً: البيان هو التغيير، والتبيين هو التأليف أو الشاهد[1].

كذلك يوحي كلام عبد القاهر الجرجاني عن الدور الحاسم لنظْمِ اللفظ في تحديد معناه، بالمحور الاستبدالي، بل يشرحه؛ حيث يقول في كتابه «دلائل الإعجاز» متسائلاً: «... أهُو ان يجيء بلفظ فيضَعُه مكان لفظٍ آخر نحو أن يقول بَدَل أَسَد ليث، وبدَل بَعُدَ نأى، ومكان قَرُب دنا ...»[2].

إذاً فالوظيفة الشعرية قد تُجاري لعبة المحورين المذكورين، وقد تقلبها أحياناً، ومع ذلك يستمر كلُّ محورٍ في القيام بدوره. ولعلّ من الأجدى أن نقوم باختبار ذلك كله من خلال تحليل بعض النصوص الشعرية. وسنأخذ مثلاً هذه الأبيات لأبي فراس الحمداني، وسنحلّلها بناءً على المحورَيْن السابقين. ولمزيدٍ من الدقّة سيقتصر تحليلنا على الأبيات (2، 4، 5) التي تدور دلالة ألفاظها حول حركة الجيش وموقف قائده. يقول أبو فراس[3]:

---

[1] انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، القاهرة 1961، 1/86.

وانظر: د. نباني (محمد الصغير)، النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، (عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين)، بيروت 1986، ص،ص 90، 91، 318، 319؛ إذ نرى تفسيراً لجدلية المعنى واللفظ والفصل والوصل، والمثل والشاهد، والبيان والتبيين، يُفيد ان الطرف الأوّل من كلّ ثنائية يمثّل المحور الرأسي، والطرف الثاني المحورَ الأفقي.

[2] دلائل الإعجاز ص200.

[3] ديوان أبي فراس الحمداني، بيروت 1983، ص96. وقد ورد فيه الشطر الثاني من البيت الثالث: عمودٌ من صباحٍ بَدَل للصباح. وانظر: الثعالبي، يتيمة الدهر، بيروت 1973، 1/44.

عَلَوْنـا جَوْشَـناً بأشَـدَّ منـه وأَثْبَـتَ عنـد مُشْـتَجِرِ الرِّمـاحِ

بِجَيْـشٍ جـاش بالفُرسـانِ حتـى ظَنَنْـتُ الـبرَّ بحـراً مـن سـلاحِ

وأروعَ جَيْشُـه ليـلٌ بـهيمٌ وغُرَّتُـه عمـود للصبـاحِ

صَفُـوحٌ عنـد قدرتـه كريـمٌ قليـلُ الصفْـحِ مـا بـين الصِّفـاحِ

وكـان ثباتُـه للقلـبِ قلبـاً وهيبتُـه جناحـاً للجنـاحِ

إنّ أوّل مـا نلمحـه هـو التناسـق الصوتـي الـذي تولّـده العلاقـات السياقية عبْر التجنيس بـين «تجيش» و«جاش» فـي البيـت الثـاني حيـث يتكـرَّر صـوت الشـين (ش) تكـراراً معجَّـلاً[1]، وبـين «صَفُـوح» و«الصفْـح» و«الصِّفـاح» فـي البيت الرابـع حيـث يـأتي تكـرار الأصـوات: «ص، ف، ح» مؤجَّلاً، وبين «قلْب» و«قلباً»، و«جناحاً» و«للجناحِ» في البيت الخـامس مـع تكرار مُعجَّل للأصواتِ ذاتها: «ق.ل.ب» في التجنيس الأوّل، و«ج.ن.ا.ح» في التجنيس الثاني. ويكاد التكرار المعجَّل يوحـي بإيقـاع حركـة الجيـش الصاخبة، بينما يعكس التكرار المؤجَّل الوقع الـهادئ للشِيَم التي يتسم بـها قائد الجيش.

وتنبعث من العلاقـة السياقية أيضـاً حركـة عـائدة إلـى تنسيق لفظـي قِوامُه طباق من نوعٍ خاص بين البرّ والبحر؛ فالشـاعر لا يريد تقريب صـورة الجيش بوساطة البلاغة، بل يقـرّر حقيقـة أوشكت أن تلتبس فـي ذهنـه. لأن جَيَشانَ الفُرسان تعلو رماحهم ماهى بـين البـرّ والبحـر فـي ظنّـه، محوِّلاً البـرّ إلى بحرٍ من سـلاحٍ، وليس إلى ما يُشبه البحر. وشتّان بين الصُّورتَيْن.

لـو عُدْنـا الآن نتأمّل سِرَّ بنـاء السياق على النحو الـذي ذكرنـا بعـض ملامحه الصوتية والتصويرية، لما أمكَنَنا أن نتجاهل الطاقة التعبيرية البـارزة

[1] انظـر دليـل الدراسـات الأسـلوبية، نفسـه، ص، ص 91، 92، مـع ملاحظـة أننـا نـأخذ عـن Laprée المصطلحات فقط، من دون التقيُّد بتفاصيل نظريته عن الهندسة الصوتية.

للفظة «جاش» في البيت الثاني الذي ينبني عليها وحدها دون غيرها من مترادفاتٍ تتدرج على محور الاختيار الرأسي (التزامني) وفْق الآتي[1]:

بجيشٍ | جاشَ | بالفرسان حتى | ظننْتُ البرَّ بحْراً من سلاح

محور النظم

فاضَ

فارَ

هاج

ماج

محور الاختيار

كان في وسْع الشاعر - من الناحية النظرية على الأقلّ - أن يستخدم واحداً من الأفعال الثلاثة: (فاض، فار، هاج) من دون أن يختلّ وزن البيت (من الوافر)، ومن دون أن تتغيّر دلالته في شيء يُذكر. ذلك أن الترادف المفترَض بين هذه الأفعال والفعل «جاش» يتضمّن معنى المصدر أيضاً، بحُكْمِ أن الفَيَضان، والفَوَران، والهَيَجان، كالجَيَشان، على وزن «فَعَلان» الذي يدلّ على الاضطراب والحركة على رأي «ابن جنّي» لكنّ السامع الخبير يهتدي بحسِّه الجمالي السليم إلى اللفظة الأنسب التي قد تتطابق مع لفظة الشاعر نفسها. ولفظة «جاش» هي الأنسب، ليس لأنها متجانسة صوتيّاً مع لفظة «جيش» وحسْب، بل لأنها عماد الصورة الشعرية التي أراد الشاعر تقديمها حيّة لسامعيه أو لقارئيه. فهل يصحّ القول، بعد الذي رأيناه، إن استبدالها سيذهب بفحوى المشهد التصويري وجماليّته، وسيُخِلّ كذلك بإيقاعِ حركته؟

قبل أن نورد رأي عبد القاهر الجرجاني في المجاز وعلاقته بدلالات

[1] انظر: تمّام حسّان، المرجع السابق، ص23.
وانظر: د. نباني، المرجع السابق، ص321.

الألفاظ، تجدر الإشارة إلى أن جماليّة اللفظة لا تزداد وضوحاً إلا حين نقر ترجمة الشعر العربي إلى اللغات الأجنبية حيث يغلب النظم الهادف إلى نقل المحتوى، على اختيار الألفاظ[1]. ويبدو أن الترجمة تدفع باتجاه نقْلِ المعنى بأبسط طريقة حتى تكون مفهومة في اللغة الأجنبية. مثال ذلك ما نجده في ترجمة «أوديت بوتي» O.Petit، و«وندا فوازان» W. Voisin لأشعار مختارة من ديوان أبي فراس الحمداني، وعنوانها «أبو فراس، الفارس الشاعر»[2].

ولكي نعطي فكرة عمّاً يحدث للفظة خلال الترجمة، سنعرض أبياتاً من قصيدتين لأبي فراس. الأبيات الأولى هي قوله[3]:

وعارَضَني السَّحَابُ فقلتُ: مَهْلاً ... فإنّي من دموعي في سَحَابِ

وأنتَ إذا سكبْتَ؛ سَكَبْتَ وَقْتاً ... وَدمْعِي كُلَّ وَقْتٍ في انسكابِ

فَهَبْكَ صَدَقْتَ: دَمْعُكَ مثلُ دَمْعي ... فَهَلْ بِكَ في الجَوانحِ مثلُ ما بِي؟

وترجمتُها الفرنسية هي:

- Un nuage s'est comparé à moi; je lui ai dit: doucement! du fait de mes larmes, je suis dans un nuage.

- Mais quand tu te déverses, cela ne dure qu'un temps; mes larmes, elles, à toute heure, coulent.

- Pourtant je te l'accorde: tes larmes sont aux miennes semblables; y a-t-it, dans tes côtes, ce qu'il y a dans les miennes?

تعكسُ هذه الترجمة فهْماً كاملاً لطبيعة التنسيق اللفظي ولشكله الحواري الذي يحكيه الشاعر. والعنصر الشكلي الحواري ماثلٌ في الترجمة يُعبِّر عنه ضميرا المتكلِّم والمخاطب وملحقاتهما (كياء المتكلِّم، وكاف

---

(1) انظر: مجلة عيون، العدد 6، 1998، حيث يقول ادونيس في الصفحتين 131، 132: «لا أقول إن الشعر لا يُترجَم، بل أقول إنه يخسر كثيراً في الترجمة التي لابُدّ منها، يخسر، على الأقل، الخصوصية الموسيقية في لغته الأصلية».

(2) Abu Firas, chevalier poéte, Publisud, Paris 1990

(3) المرجع نفسه، ص62.

الخطاب). كما أن ملْمحاً تجنيسياً يُلاحَظ في تكرار لفظتي un/nuage مع فارقٍ أنَّ لفظةَ «سحاب» في النص العربي لم تأتِ نكرةً مرّتين، بل جاءت معرَّفة ب-«أل» في الشطر الأوّل، ونكرة في الشطر الثاني.

وكان في الإمكان أن يتحقّق بتنسيق لفظي متناغم إيقاعياً على نحو أفضل في الشطر الأول من البيت الثاني فيما لو روعي التكرار المسبوق بالشرط لفعل «سكبْتَ»، وتكرَّر الاسم المشتقّ من فعل «Déverser» في الفرنسية: deversement. وحينئذٍ تصير الترجمة كالآتي:

- Mais quand tu deverses,ton deversement n'est pas durable;

وبالتالي يفضي مثل هذا التنسيق إلى قافية مؤتلفة بين durable وsemblables في الشطر الأول من البيت الثالث.

لكنّ ما يتوافر من إمكانات مشابهة يظل قليلاً بل نادراً؛ إذ كيف سيحتفظ البيت الثاني بجرسه الناتج عن تكرار فعل «سكبْتَ» في الشطر الأوّل، وعن مصدره «انسكابٍ» في الشطر الثاني، وما الحيلة في تدبُّر الإيقاع المتدرّج المبني من تكرار أصوات وألفاظ متشابهة في البيت الثالث: فَهَبْكَ.. فَهَلْ بِكَ – دَمْعُكَ مثلُ دَمْعيٍّ.. مثْلُ مَا بيٍّ. فالفاء والهاء والدال تتكرَّر مفتوحة مرّتين، والياء تتكرّر ساكنةً بعد كسر مرّتين، والباء ثلاث مرّات، ساكنة مرّة، ومكسورة مرّتين والكاف تتكرّر مفتوحة ثلاث مرَّات..الخ؟

أما الأبيات التي جعلناها مثالاً ثانياً على ما تؤول إليه اللفظة المُترجَمة فهي[1]:

الحُزْنُ مُجتَمِعٌ، والصَّبْرُ مُفْتَرِقُ ... والحُبُّ مُختلِفٌ، عندي، ومُتّفِقُ

ولي، إذا كلُّ عَيْنٍ نام صاحبُها، ... عين تحالَفَ فيها الدَّمْعُ والأرَقُ

---

[1] المرجع نفسه، ص80.

لولاكِ يا ظَبْيةَ الأنْسِ، التي نظرتْ، لمــا وَصَلْــنَ إلــى مَكْروُهِــيَ الحَــدَقُ

لكنْ نظرتُ، وقد سار الخليطُ ضُحىً بنــاظرٍ كــلّ حُسْــنٍ منــه مُسْــتَرقُ

فالملحوظ في البيت الأول من جهة التنسيق اللفظي - أن اسم الفاعل المصوغ من الفعل الخماسي على وزن «مُفتَعِلْ» يُوازي بين إيقاعات مؤتلفة في شكلها، ومتعارضة في معناها تعارضاً متلازماً يسميّه البلاغيون بـ«الطباق». ويوشك الائتلاف والطباق أن يعكسا ما يعتَوِرُ ذات الشاعر من حُزنٍ وصبرٍ وحُبٍّ غير مستقِرّ. وقد حاولت المترجمتان أن تؤدِّيا معنى هذا البيت من خلال وحداتٍ إيقاعية ناتجة عن تراكيب بسيطة يظهر ائتلافها واختلافها كالآتي:

- La tristesse m'accompagne, le courage m'abandonne l'amour est contre moi et avec moi[1].

إلا أن الترجمة لم تأتِ بالحركة الإيقاعية المركَّبة، بل أتت بها منقوصة لأنها جزّأت جَرس اسم الفاعل ونغْمته جاعلةً لكل شطرٍ قافيةً، ولأنها محت شبه الجملة «عندي» الذي يسجِّل - باعتراضه بين اسمي الفاعل «مختلف ومتّفق» فاصلِة إيقاعية لا يمكن تجاهلها، ومن الصعب جداً إيجاد ترجمة تُعادِلها.

ولئن تلافَتْ ترجمة البيت الثاني هذا النقص إذ وحَّدت الإيقاع بين نهاية شطريه[2]:

- J'ai, quand tout oeil s'adonne au sommeil, un oeil où sont liguées larmes et ville.

فالذي توارى - في الائتلافات الدلالية الخاصة بالعين والنظر - إنما هو ذلك الوَقْع الدقيق لتكرار أصواتٍ معيّنة تكراراً يُسهم في إغناء

(1) المرجع نفسه، ص80.

(2) المرجع نفسه، ص220.

الموسيقى اللفظية المتناسقة، كالنون المنوَّنة تعقبها نون مفتوحة في البيت الثاني: «عينٍ نَام»، والفاء المفتوحة تعقبها فاء مكسورة: «تحالفَ فِيها». ومن ذلك تكرار صوت «الظاء» الذي يغيِّر نغمة النصّ بتضافره، مرّةً أخرى، مع نوعٍ من الطباق بين الأنَسْ والمكروه، وناظر ومُسْتَرق في البيتين الثالث والرابع. إنه الطباق اللفظي المجسِّد للتناقض بين ما يأمله الناظر إلى محبوبته، وما رآه الشاعر في لحظة ارتحالها. فلنتأمّل حال ذلك كله في الترجمة[1]:

- Sans toi, aimable gazelle, qui m'a regardé, mes prunelles n'auraient pas vu ce que j'abhorre,

- Mais je t'ai regardée, comme s'ébranlait la caravane au matin, d'un regard auquel le spertacle de toute la beauté ~~était~~ détait dérobé.

لو عُدْنا نتساءل - بعد ذلك - عن مكان اللفظة في بناء الصورة الشعرية، لألفينا أنّ الدلالة المجازية وشروطها كانت موضوع بحثٍ خلافي في تراثنا النقدي سنكتفي هنا بعرض رأي عبد القاهر الجرجاني فيه نظراً لاتصاله بوظيفة اللفظة داخل السياق. فهو يتخذ من المجاز (الذي يُنجب الصورة الأدبية) دليلاً قوياً على بطلانِ دعوى أن يكون بين لفظتين تفاضُلٌ في الدلالة وخصوصاً إذا نُظرَ إليهما قبل دخولهما في التأليف[2]. ومن هنا تنتفي دلالة اللفظ لذاته[3]، وتصير دلالته مرتبطة بـ «قرينة» أساسُها المشابهة أو التماثُل في التشبيه بأنواعه، والاستعارة، أو التجاوُر في المجاز المُرسَل والكناية. وكان همُّه الأبين - كغيره من علماء البلاغة السابقين واللاحقين - وضوح الدلالة، ودلالة الاستعارة خاصّةً. ونجمَ عن هذا الهمّ تسوير محيط التعبير الاستعاري، وتسمية ما يقع خارجه إغراقاً وتخييلاً[4]. وكأن غاية الأديب أن يدُلَّنا بلفظَيْن معيّنَيْن على وجه الشبه

---

[1] المرجع نفسه، ص220.

[2] انظر: دلائل الإعجاز، نفسه، ص35.

[3] انظر: القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، بيروت 1934، ص293.

[4] انظر: أسرار البلاغة، حمص 1988، ص، ص 238-239.

الكامن الذي يمكن تحصيله من مجموع اللفظين وليس من إثباتِ معنى ظاهرهما[1]. لذلك يُفرِدُ عبد القاهر فصلاً في كتابه «أسرار البلاغة» عنوانه: «الاستعارة ليست من التخييل»[2]. حيث يعرِّف الخيال بأنه: «ما يُثبِتُ فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدَّعي دعوى لا سبيل إلى تحصيلها ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويُرِيها ما لا ترى»[3].

يُذكِّرنا هذا الكلام بموقف أفلاطون من الشعر الذي يزيِّف الحقيقة حين يُحاكي ظلَّها الخادع. وهو كلامٌ لا يُنقِص من أهمية الخيال وفعله الساحر، وإن هو عكس موقفاً سلبياً منه. فأن تكون الاستعارة نوعاً من أنواع التشبيه، أو طريقة رفيعة من طرائق التعبير المجازي، لا يفُكُّ عُراها مع وظيفة اللفظة وطاقة الخيال، وقوّة الإدراك اللتين تستغلاَّن خصائصها الصوتية والدلالية. وما صورة الجيش في قصيدة أبي فراس الحمداني بالتي تُناقِض ذلك. فَلُعبة الخيال تخلع على هذه الصورة شكلاً جديداً يستعير فيه المحسوس دلالاته من المجرّد، إلى حدّ أن المعنى الظاهر للألفاظ يقود إلى التركيب التصويري ويبثّ الحياة في مشهدٍ للجيش يُشارك خيالُنا وإحساسنا في إكماله وعيشه. ولَسوف يكتمل المشهد بعلاقة أخرى بين الجيش وقائده في البيت الرابع:

وكان ثباتُه للقلبِ قلباً   وهيبتُه جناحاً للجناحِ

وما دُمنا نتحدّث عن مشهدٍ متكامل تقترن في داخله الدلالة المعجمية والدلالة الإيحائية للفظتي «قَلْب» و«جناح»، فإنّ العلاقة المذكورة لا تُعزى إلى معنىً واحدٍ يُستبان من تسمية أطراف الصورة الشعرية دون أن تنهار من أساسها. إذ ما الإضافة المُجْدِيَة في قولنا: شبَّه الشاعرُ الثباتَ والهيبة المجرّدَيْن، بالقلب والجناح المحسوسَيْن، هادفاً إلى الإيحاء بما يجمع بينهما

(1) المرجع نفسه، ص 239.

(2) المرجع نفسه، ص، ص 237-240.

(3) المرجع نفسه، ص، ص 237-240.

وهو مفهوم الشجاعة وما يشمل من إجلالٍ وعَظَمة؟ ولا ريْب في أننا لا نَعْدم من يردّ بالقول: ما المعنى المُخالف الأجلى من هذا المعنى مادام مدلول الألفاظ في سياقها الشعري وفي المُعجَم أقرب إلى الذهن بما لا يدع مجالاً للتأويل وتعقيد المسألة من غير داعٍ.

أوَليس القَلْبُ رمزاً للثبات[1]، والجناح دليلاً على اليد[2]؟

أجل! إن من الأذواق ما يتشبّع بهذا القَدْر من فنيَّةِ الشِّعْر وعُمْقِ إيحائه. وليس في ذلك من عيبٍ ينال من الإحساس بجمالِ التصوير الشعري وآثاره. ولكنْ - لو وقفْنا عند وجْه الشَبَه - أين يصير مشهد الجيش الذي حوّل البرَّ إلى بحرٍ من سلاح وهل يمكن أن تنقطع صلته بقائد الجيش الذي انكبَّ الشاعر على إبراز خصاله؟

ثم إنّنا – فيما لو دقَّقْنا في أطراف العلاقة المجرَّدة والمحسوسة – لن نطمئنَّ إلى صورةٍ متماسكة البنيان: فأيّ قلبِ قلبٍ يكون الثبات، وأيّ جناحِ جناحٍ تكون الهيبة؟

إذاً فنحن لن نظفر بشيء - حتى في حال تسليمنا بأن الشعر مَقْصَدٌ إلى المعنى لا أكثر - بمعنىً سديدٍ وافٍ يرتكزُ على وجه الشَّبَه وحده. ولا مناص لنا - في هذه الحال - من الاستعانة بطريقة الشاعر في توظيف ألفاظٍ معينة في السياق الأعمّ من «النظم» المشروح في كتابَيْ عبد القاهر الجرجاني. فقد اعتمد الشاعر على تعدُّد معاني اللفظة الواحدة في البيت السابق، وكأنه يهدف إلى إيحاءٍ أعمق بمشهد الجيش عن طريق التطابق الصوتي بين لفظتي «قلب» في الشطر الأوّل، و«جناح» في الشطر الثاني. مما يجعل السياق العام مرهوناً بشكل اللفظتين ودلالاتهما المعجمية أولاً

(1) جاء في «لسان العرب»، نفسه، ص3714: «القلْبُ: الفؤاد» وفي الصفحة 467: «رَجُلٌ ثَبَتٌ: ثابت القلب»، وفي المعنى الثاني ظلالٌ من مفهوم الشجاعة.

(2) انظر: «لسان العرب»، نفسه، ص697: «جَنَاح الإنسان: يَدُه، وجناح الإنسان: عَضُدَه»، ممّا يشي بمعنى القوّة أيضاً.

والإيحائية ثانياً، إلى حدّ أن الدلالتين تدخلان على التوالي في تركيب المشهد الشعري للجيش وقائده. لكن كيف؟

إن صورتَيْ الثبات والهيبة جزءٌ من مشهد الجيش الجرَّار الذي يتكوَّن عادة من خمس فُرَق[1]: المقدّمة، والقلب، والميمنة، والميسرة (أو الجناحان)[2]، والمؤخِّرة (أو السَّاقة). وعليه فإن قائد الجيش تحوَّل بفعل الدلالتَيْنِ تحوُّلاً شعرياً أو مجازياً من قائد مقدام مَهيب إلى أبعاد من الحركة المندفعة من قلْب الجيش إلى جناحَيْه، تمضي مُتَّحدةً فيه اتحادَ الروح بالجسد. والمعنى الواضح للألفاظ لا يُضيف شيئاً إلى أبعاد المشهد؛ لأن حيِّز التذوُّق ليس إدراكاً لمحتوى الألفاظ وحسب، بل هو -في جوهره- مجالٌ للصُّوَر الموحية التي ترتسم في الخيال، وتوقظ الحواسّ، وتنفذ -بعد ذلك- في الإدراك فتوسِّعه. ومن بين الحواس التي تتيقّظ للصورة الشعرية تتميّز حاسّة السَّمَع بدورٍ فعّال يلتقط جمالية الأصواتِ اللفظية، ويصهرها في تيارِ الصُّوَر المتلاحقة للمشهد الشعري.

استناداً إلى ذلك، يغلب أن يكون تذوُّق الشِّعر ألصق بالتفكير المجازي منه بالتفكير المنطقي ذي المقدّمات والمحاكاة العقلية والنتائج التي تتمخّض عنها. فعلى حين يرمي المنطق (الذي يستخدم الشكل اللفظي أيضاً) إلى الإقناع[3] بوساطة الإثبات أو النفي (المُحاجَّة)، ينفتح التعبير الشعري على آفاق العاطفة الإنسانية الرَّحبة، ويجول بنا فيها نابشاً ما في أعماقها وأعماقنا من مكبوتات. ومُخْصِباً مخبوءها القابل للانبعاث والحياة.

على هذا المستوى لا يأتي التنظير من تسمية عناصر الصورة الأدبية أو البلاغية، بقدْر ما ينبع من عَيْش تجربة النصّ بجماع الحواسّ والعاطفة

---

(1) انظر: لسان العرب، ص1264: «الخميس: الجيش الجرّار، وسُمّي بذلك لأنه خمس فُرَق»، وص697: «جَناحا العسكر: جانباه».

(2) انظر: لسان العرب، ص1264: «الخميس: الجيش الجرّار، وسُمّي بذلك لأنه خمس فُرَق»، وص697: «جَناحا العسكر: جانباه».

(3) انظر: مولينييه، الأسلوبية، نفسه، ص، ص 37، 38.

والشعور والعقل أيضاً. وعيش التجربة الجمالية في الشعر يدور في فَلَك المجاز المفتوح الذي يُرسله الشاعر ويخلق نظامه وإيقاعه. إنّه فلك إبداعي جمالي لا مكان فيه للاستقراء والاستنتاج إذ يستغرقه التذوُّق والتخيُّل والمتعة. والدليل على ذلك أنّ الجواد الذي يصوِّره امرؤ القيس في معلّقته، لا يبدو فريداً في سرعته وانطلاقه من مجرَّدِ مُقارنته بصخرةٍ تهوي من قمّة جَبَل، بل تتجلّى فكرة سرعته من خلال العامل اللفظي - الإيقاعي المهيّأ لهذه الغاية. يقول الشاعر[1]:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعَاً   كجلمودِ صخرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ من عَلِ

فسرعة الحصان منوطة بسرعة الكلام والعبارة[2]، وما كان لسرعة الكلام أن تتولّد لولا التتابع الصوتي في أسماء الفاعل المصوغة في تركيبٍ صرفي ذي إيقاعٍ مُتسارع.

لأن الوحدات الإيقاعية تُترجم هندسة صوتية دقيقة جدّاً؛ فهي تبدأ كلُّها بصوت الميم (المكسور مرّتين، والمضموم مرّتين والمفتوح مرّة واحدة)، وتنتهي كلُّها أيضاً بالتنوين الذي يقدّ المقطع قدّاً حادّاً ليوفّر الانتقالَة الأسرع بين الحدّ الساكن والحركة التي تليه. وبين بداية كلّ وحدةٍ إيقاعية ونهايتها يُلاحَظ بناءٌ أدقّ للأصوات والمقاطع، وهو بناء قائم على التناظر الصوتي بين كلّ وحدتين إيقاعيّتين إلى حدّ أن ترتيب حركة الأصوات المتتابعة لا يسمح إطلاقاً بإبطاء زمن لفظها. ومع أن البيت من البحر الطويل، يتعذّر حتى الوقوف النسبي بين الأصوات والمقاطع كما سوف نرى في فقرة القراءة الشعرية.

وإذا ما تأمّلنا إيقاع لفظة (معاً) المتجانس حركةً ووقعاً بحكم أنّ أصواته مفتوحة، لألفينا أن الشاعر قدّم صورة وافية عن سرعة جواده. ولكنّه عاد في

---

[1] ديوان امرئ القيس، دار المعارف، القاهرة 1969، ص19.

[2] انظر: تقابل الفنون، نفسه، ص 235 حيث يحلّل المؤلّف بيتاً من الشعر يصف سرعة جواد: (لقد واصل الجواد عَدْوه حتى تقطّعت انفاسه) مبيِّناً أن الشاعر «كيف حركة الجري وحققها بوساطة الفن، وفرض على الجواد المُنطلق إيقاع البيت واندفاعه الذين نُقلا إلى عَدْو الحصان».

الشطر الثاني ليُقرِّبها إلى الأذهان، فشبَّه حركة الحصان المُنطلِق في كرِّه وفرِّه وإقباله وإدباره بفعل ظاهرة من ظواهر الطبيعة وهي السَّيل الذي يجرف قمَم الجبال. وكأن الكاف تتحوَّل من أداة تشبيه بسيطة إلى مفتاح لِمُخيِّلة المتلقّي الذي عليه أن يتصوّر مشهداً مركّباً لا يقلّ تعقيده عن تعقيد مشهد الجواد الموصوف في الشطر الأوّل. لكن إيقاع الشطر الثاني أطول بما لا يُقاس من إيقاع الشطر الأوّل، وبالتالي تغيَّر توظيف العامل اللفظي ترتيباً وتنسيقاً وبناءَ مقاطع. ولعلّ تفسير ذلك أن يكون مرتبطاً بتوفير الزمن الكافي ليتمَّ تخيُّل مشهد الصخرة التي تهوي من قمّةِ جبلٍ شاهقٍ.

إذاً فالكلام على الاستعارة والتشبيه والكناية وفنون البديع واردٌ ، ولكنّه - على أهمّيته - ليس مرحلة نهائية من مراحل قراءة النصّ الشعري، تُشاد عليها مراحلُ أعلى وأعقد. ونخشى أن يكون قَصْر الشعر على المحسِّنات اللفظية وحدها ممّا يصمه بضعفٍ جوهري لا يقلّ عنه ضعف التحليل البلاغي التقليدي الباحث عن وجه الشَبه الذي يُفضي إلى تقريب المعنى إلى الأذهان وليس إلى بيان الأبعاد التجريدية للصورة، أو إلى ما تخلعه من طوابع حسّية جديدة على الأشياء.

المُراد ممّا سبق هو أن ما يُدعى بـ «الانزياح» بين طرفَيْ الصورة، يقتضي مسافة مجازية من شأنها أن تُغنِي الصورة وتزيدها جمالاً. وهذا ما يركّز عليه «بيير روفيردي» P. Reverdy إذ يقول: «إن الصورة هي الإبداع الخالص للروح [..] وكلما تباعد الواقعان المتقاربان، غدت الصورة أقوى، وامتلكتْ طاقة عاطفية، وواقعاً شعرياً»[1]. إلا أن قوله لا يعني تجاهُل حدود التماثُل التي تبني الصورة بموجبها[2]، بقدر ما يؤكّد الأثر الجمالي للصورة

---

[1] نقلاً عن: Moreau (F), l'image littéraire, Paris 1982, p. 86.

[2] تظهر حدود التماثل في بيت امرئ القيس من خلال تفسير شارح الديوان له: يقول الشاعر «إذا أردتُ الكرَّ على العدوّ وأنا عليه وجدتُ ذلك عنده، وكذلك إذا أردتُ الفرار منهم. ثم قال: «مُقبِلٍ مُدْبِر»، فالمُقبل هو المِكَرّ، والمُدْبر هو المِفَرّ، يعني أن هذه الأشياء عنده. وشبّه صلابته وصلابة حافره بالجلمود؛ وجعل الجلمود منحطّاً من فوق الجبل، لأن ذلك أصلب له، وأسرع لوقوعه؛ وكأنه شبّه سرعة الفرَس وصلابته به». الديوان، نفسه، ص19.

من حيث هي واقع شِعْر يفسح لخيال المتلقي - كما ألمحنا سابقاً - حرية الانطلاق في عالمه تبعاً للخبرة الجمالية التي اكتسبها من سماع الشعر، وقراءته، وحِفْظه. وعلى الأغلب فإن جمهور الشِّعْر يَنْشُد توازناً مّا بين جرأة الشاعر في الخروج على المألوف، وصحّة تقريبه بين عناصر صُوَره الشعرية. فأين تفعل اللفظة فِعْلَها في ذلك كلّه؟

سنحاول أن نوضّح هذه النقطة في الفقرة اللاحقة المخصَّصة لبيان دوْر اللفظة في القراءة الشعرية.

2 - دور اللفظة في القراءة الشعرية

تُسهِمُ قراءة الشعر في نصيب كبيرٍ من تأثيره في السامع، ولا نستبعد أن يكون مفهوم القراءة مشتقّاً من الإنشاد الذي يسجّل حركة المنغومِ الشعري في ارتفاعها وانخفاضها، أو في تدرّجها بين البطء والسرعة. وعلى هذا يمكن تعريف القراءة الشعرية بأنها طريقة لفظ الأصوات والمقاطع والألفاظ داخل الجُمَل والتراكيب تِبْعاً لطبيعة التنسيق اللفظي المؤتلف مع الدلالات والمعاني. لكنّ هذه الطريقة محكومة بمجموعة عوامل هي التي تستلزم إشباع الأصوات أو عدم إشباعها، ووصل الوحدات الملفوظة أو فصلها الجزئي أو الكلّي. وسوف نكتفي - في هذه الفقرة - باختبار العامل اللفظي على مستويي الاختيار والنظم، ومدى فاعليته في ضبْط القراءة الشعرية وكشْف بعض قوانينها. ومادّة الاختبار المذكور هي الأبيات الآتية لأبي فراس الحمداني أيضاً، يقول فيها:

دَعَانا والأسِنَّةُ مُشْرَعَاتٌ	فَكُنّا عند دعوتهِ الجَوَابا
صَنائع فاق صانِعُها فَفاقَتْ	وغَرْسٌ طابَ غارسِهُ فَطابا
وكُنَّا كالسِّهامِ إذا أصَابَتْ	مَراميَها فَراميها أصابا[1]

[1] الديوان، ص15، وانظر: اليتيمة 43/1.

في هذه الأبيات خصائص لفظية ودلالية متعدّدة تُساعِد - إلى هذا الحدّ أو ذاك - على قراءتها قراءة شعرية تحقّق التأثير الجمالي المَرُوم. والخاصّة المتكرِّرة فيها كافّة هي وظيفة «الفاء» ودَوْرها في إبراز الانطلاقة الجديدة لحركة الإيقاع بعد لَفْظ مُشْبَع يولّد تباطؤاً إيقاعياً ملحوظاً (التنوين في البيت الأوّل، والألف المُشْبَعة في الشطر الأول من البيت الثاني، وفي الشطر الثاني من البيت الثالث، والهاء المشبَعة في الشطر الثاني من البيت الثاني).

والخاصّة الثانية التي تلفت الانتباه في البيتين الثاني والثالث أنّ مبدأ الاختيار مُسْتَغلّ استغلالاً واسعاً يعتمد - بالدرجة الأولى - على الاشتقاق (صنائعُ.. صَانِع - غرْسٌ.. غارِس - مَرامٍ.. رامٍ). كما يعتمد على تصريف الألفاظ من أفعالٍ وأسماء (فاق.. فاقـ..ـتْ - صانِعُـ..ـها... غارِسـ..ـه - أصابَتْ.. أصابَ - مَرامِيـ..ـها... رامِيـ..ـها).

لقد حقّق الشاعر - بطريقته هذه - بناءً متناوباً على محور النظم (الأفقي) قِوامه ترتيب ألفاظ معينة يجمع نَسَقَيْن متطابقين إيقاعياً في البيت الثاني خاصة - يرتسمان إذا مثّلنا الألفاظ برموز عددية: صنائع= (1). فاق= (2). غرْس= (1). طابَ= (2). الفاء في الشطرين= (3)، على هذا الشكل:

2-3　　1 2 1　　　　　2-3　　1 2 1

ولا يخفى، طبعاً، ما للفاء من أثرٍ واضح في التقسيم الإيقاعي للنسقين الموزّعين على الشطرين. وأغلب الظنّ أنه لا ينجلي فعلياً إلا بالقراءة الشعرية التي تُراعي وظيفتي لفظة الفاء وهما: الربط السببي في سياق المعنى، والدلالة على استحسان الوقْف في أثناء قراءة البيت. ذلك أن الوظيفتين تُحْدثان تغييراً في التوزيع الإيقاعي للوحدات الاشتقاقية المتكرِّرة قبل الفاء وبعدها. وينتج عن ذلك أنّ كل وظيفة تسوِّغ قراءة خاصة للبيت وفْق الآتي:

1- القراءة بحسب وظيفة الربط السَّبَبي:

(2) ⟵ 3 (1 2 1)　　　　(2) ⟵ 3 (1 2 1)

2- القراءة بحسب وظيفة الدلالة على استحسان الوقْف:



ولكنّ للوقف في القراءة الشعرية لهذا البيت موقعَيْن ممكنَيْن قبل الفاء وبعدها. وها هي مُرتَسماته وانعكاساتها على الشكل السابق.

1 ‖ 12　2 – 3　　　　1 ‖ 12　2 – 3

1 ‖ 12 ‖ 2 – 3　　　　1 ‖ 12 ‖ 2 – 3

فالوقْف بعد لفظتي: صنائعُ، وغَرْسٌ، يُبرِز قيمتهما الإيقاعية المشابهة للقرار في الموسيقى. غير أن للقرار الذي تمثّلانه جوابَيْن: (2–1 و3–2) في كل شطر.

وربّما تبادر إلى الذهن أن وظيفتي الفاء لا تلبثان أن تنصهرا في الإيقاع الصوتي المتكامل للبيت. ولا سيّما وأن إنشاد القصيدة المنظومة على البحر الوافر يُذيب الوظائف الصوتية والإيقاعية جميعاً في لحنٍ تختلف قواعده ومعاييره عن قواعد القراءة الشعرية ومعاييرها مثلما نجد في الكتابة الآتية للبيت:

صنائِعُفَا/ قَصَايِعُـها/ فَفَـاقَتْ　　　　وغرسُـنْطَا/ بَغارسـهو/ فَطَابـا

وفي الواقع فإنّ للوزن الشعري دوراً هاماً في النغمة العامة للقراءة الشعرية، لكنّه ليس دوراً حاسماً في إبراز المقاطع والإيقاعات المتناوبة في حركتها البطيئة أو السريعة. ولعلّ دراسة البحور الشعرية أن تكون أكثر

جدوى في تلحين الشعر وغنائه، وليس في قراءته. والبرهان على ما نقول أن قراءة مطلع معلّقة امرئ القيس تتطلّب توزيعاً مقطعياً لا يحتفل كثيراً بوزن البحر الطويل، وإن هو لم يخرج عن إطاره الإيقاعي العام. يقول الشاعر:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومَنْزِلِ ... بِسِقْطِ اللوى بين الدَّخولِ فَحَوْمَلِ

فتوضحَ فالمِقْراةِ لم يعفُ رَسْمُها ... لَما نَسَجَتْها من جنوبٍ وشمالِ

يتّسم البيتان بسمةٍ أسلوبية غالبة هي العطف: عطف التلازُم (الحبيب والمنزل، والجنوب والشمال)، أو عطف الأمكنة المتجاورة. ولما كان البيت الأول - وهو مطلع المعلّقة - مبنياً على الطلب وجوابه وجب الوقوف بعد فِعْل الطلب، وبعد فعل الجواب، وبعد التنوين في لفظة «حبيبٍ»، وهكذا دواليك كما هو مبيّن في التقطيع الآتي:

قفا ‖ نبكِ ‖ من ذكرى حبيبٍ ‖ ومَنْزِلِ ‖ بِسِقْطِ اللوى ‖ بين الدَّخـــولِ فَحَوْمَـــلِ

فتوضحَ فالمِقْراةِ ‖ لم يعـــفُ رَسْـــمُها ‖ لَما نَسَجَتْها ‖ من جنوبٍ ‖ وشـــمالِ[1]

فسكون ألف التثنية يقتضي مدّها والوقوف عندها حتى يتبيّن السامع غاية طلب الوقوف. مثلما أن الكسرة في نهاية جواب الطلب تمهّد لعلّةِ البكاء الموزّعة بين طرفين متلازمين لا يعرف الشاعر أيّهما يستحضر الآخر. لذا يُفضَّل الوقوف على التنوين لكي يأخذ كلّ طرفٍ بُعْدَه الإيقاعي المرسوم. لأن الشاعر سيخصُّ الأمكنة بإيقاعٍ متُسارع تُترجِمُه الفاء العاطفة. وما إن تتحدّد معالم المكان الذي كان يقطنه الحبيب حتى يهدأ الإيقاع متجاوباً مع تباطؤ حركة الوصف الهادف إلى استحضار التفاصيل: تفاصيل أطلال المكان، وتفاصيل الذكريات وما تتركه من آثار في ذات الشاعر الآسية:

[1] ديوان امرئ القيس، نفسه، ص8.

تـرى بَعَـرَ الآرَامِ فـي عَرَصَاتِـها || وقِيعانها || كأنـه حَـبُّ فُلْفُـل
كـأنّي غَـداةَ البَيْـنِ... ... .[1]

مما يُباعد المسافة بين مواضع الوقْف في القراءة الشعرية للأبيات الدائرة حول التفاصيل المذكورة.

إذاً فَمدار ذلك كلّه الظواهر اللفظية التي ضربنا عليها أمثلة محدّدة، ولم نستوفها كافّة؛ إذ لم نأتِ على أحكام القافية، والنبْر والارتكاز وما شابهها. وقد رأينا آنفاً أن النقد العربي القديم - ما خلا عبد القاهر الجرجاني - عدّ هذه الظواهر من خصائص الشعر التي تُزيِّن المعنى، بحُكم أن المعنى نُواة النثر واللفظ نواة المنظوم. والأوّل سابق والثاني لاحق[2].

وحقيقة المسألة خِلافُ هذا؛ فللنثر تعبيريّته الخاصّة التي تميِّزه. كما أن للفظة المنتقاة ووقعها إسهاماً فعّالاً في جماليّته. وهذا ما سنسعى للبرهان عليه في الفقرة اللاحقة.

3- اللفظة في النّص النثري

يطيب لكثير من الباحثين عقْد مقارنات بين الشعر والنثر تهدف إمّا إلى رسم الحدود الفاصلة بينهما، وإما إلى استخلاص ما بينهما من خصائص مشتركة. ويعكس هذا اتجاهَيْن: الأوّل قائم على نظرية الأجناس الأدبية، والثاني على نفْي قواعدها الصارمة. وعلى الرغم من أن العامل اللفظي يدخل في بناء النصَّين (الشعري والنثري)، يبقى الميْل إلى تمييز وظائفه في كلّ جنسٍ على حدَة هو الغالب. ففي مقالته عن «النثر» عند الشاعر باسترناك (1930)، يفرِّق جاكوبسون بين الشعر والنثر، واجداً أن

---

[1] المرجع نفسه، ص، ص 8، 9.

[2] انظر: الزيدي (توفيق)، مفهوم الأدبية في التراث النقدي. تونس 1985، ص، ص 101-116.

الشعر يستخدم الاستعارة، والنثر يستخدم الكناية. فالأوّل يقوم على التماثل في الإيقاعات والصُّور، والثاني يجهل ذلك؛ لأن ما يُعطيه ليس سوى الترابُط عن طريق التجاوُر[1].

لكنَّ مثل هذه المقارنات ليس داخلاً في حسباننا ها هنا؛ فجوهر ما نبغيه كامن في بيانِ فعالية المعطيات النظرية وصلاحها في إدراك سِمات النصوص النثرية ومدى إسهام طرائق التنسيق اللفظي في متانة بنياتها وجماله. وذلك على غرار ما قمنا به في تحليل النصوص الشعرية. ولن يغيب عن منظورنا ما بين الجنسين الأدبيين المذكورين من تداخلات عميقة تشكل – في النثر الفني وفي «الشعر المنثور» - مجالاً مشتركاً بينهما، إلا أن هذا المجال لا يُلغي ما بين شكليهما التعبيريَّين من اختلاف في الطبيعة والأسلوب. ولا سبيل لإجراء هذا الاختلاف – في رأينا – إلا التحليل التطبيقي للنصوص، أو لنماذج منها يتمّ اختيارها استناداً إلى ما يُراد إبرازه فيها من خصائص، على نحو ما سنفعل في هذه الفقرة.

ليس ميسوراً - بطبيعة الحال - أن نختار نماذج من النصوص النثرية الشاملة لميادين النثر كلها كالخطابة، والرسائل الديوانية، والمقامات، ناهيك عن الحديث النبوي الشريف، المنطوي على ظواهر بلاغية كثيرة تُساعد في سبْر عمْق التفاعل بين الألفاظ وتركيباتها. لذا أخذنا أمثلة ثلاثة قد تعكس رؤيةً اجتزائية لولا أنها مقرونة بخطواتٍ تحليلية لثلاث قضايا لصيقة بمغزى كلّ نصّ:

1- النص الأول من سجع الكهَّان: مقطع من خطبة قُسّ بن ساعدة.

2- النص الثاني من القرآن الكريم: آيتان من سورة القمر.

3- النص الثالث من كتاب «البخلاء» للجاحظ: قصة «ليلى الناعطية».

---

[1] انظر: تادييه (إيف)، النقد في القرن العشرين، باريس 1987، ص، ص 37، 38. والثابت في شعرنا العربي القديم استخدام الكناية إلى جانب الاستعارة. انظر: دلائل الإعجاز، نفسه، ص52.

أ- اللفظة والإيقاع في خطبة قُسّ بن ساعدة

يقول قُسّ بن ساعدة:

«أيّها الناس! اِسْمعُوا وعُوا. من عاشَ مات، ومن ماتَ فات، وكلُّ ما هو آتٍ آت. ليْلٌ داجٍ، ونهارٌ ساجٍ، وسماءٌ ذاتُ أبراج، ونجومٌ تُزهِر، وبِحارٌ تَزخُر، وجبالٌ مُرْساة، وأرضٌ مُدْحاةٌ، وأنهارٌ مُجْراةٌ. إنّ في السَّماء لَخَبَرا، وإنّ في الأرضِ لَعبَرا، مابالُ الناسِ يذهبون ولا يَرجعون؟ أَرَضَوْا فأقاموا، أم تُرِكُوا فناموا؟ يا مَعْشَر إياد! أين الآباء والأجداد، وأين الفراعنة الشِّداد؟...»[1].

يظهر في النص انتظام تركيبي قائم على السَّجْع المتناوب بين القِصَر والطُّول. وهذا التناوب مبنيٌّ وفْق قِيَمٍ عددية لفظية تأتلف عناصرها ائتلافاً صوتياً داخلياً (مثل: اسمعُوا وعُوا)، أو خارجياً تحدّده القافية (مات.. فات. داجٍ.. ساجٍ.. أبراجٍ)، وفي بعض الأحيان ينتجُ عن التكرار (آتٍ آتٌ) والتجنيس وغيرهما من ألوان البديع اللفظية والمعنوية. وأغلبُ الظنّ أن المحور الأساسي للائتلاف اللفظي هو توليد الأثر بوساطة الإيقاع الذي يعلو وينخفض مع قِصَر المسافة بين الفواصل وطولها. وفواصل السجع في النص تتراوح بين اللفظين، والثلاث، والأربع. ويأتي ترتيبها على الشكل الآتي حيث ترمز الأرقام إلى الفواصل بحسب عدد ألفاظها (وقد آثرنا فصل التراكيب بعد كلّ نقطة في النص):

«2 ! 2.

3 ، 3 ، 4.

2 ، 2 ، 3 ، 2 ، 2 ، 2 ، 2 ، 2.

4 ، 4 ، 4؟

2 ، 2؟

2 !

3 ، 3؟ ...»

---

[1] انظر: النَّص في كتاب: «تاريخ الأدب العربي»، حنا الفاخوري، بيروت 1985، جزء (1)، ص81.

الملحوظ - في هذا الترتيب المتناوب - أن الفواصل الغالبة هي الثنائية (وعددها اثنتا عشرة فاصلة). ثم تأتي الفواصل الثلاثية (ست فواصل)، وأخيراً الفواصل الرُّباعية (أربع فواصل). وسوف نجد أن بناء النص على هذا النحو يوفّر أكثر من إمكانية لقراءته؛ إذ إن كلّ قراءة تستوجب تعديلاً مّا في توزيع عدد الفواصل على الإيقاعات التي تقطّعها أماكن الوقْف المرهونة، بدورها، بطبيعة السجع المتناوب ذاته.

وللسَّجْع المتناوب ثلاثة أنواع:

1- **المطرَّف**: وهو ما اتّفقَتْ فيه الفاصلتان في التقْفِيَة دون الوزن مثلما نجد في الجملتَيْن الرابعة والخامسة، والسابعة والثامنة.

2- **المتوازي**: وهو ما اتّفقَتْ فيه الفاصلتان تَقْفِيَة ووزناً، كما نجد في الجملتَيْن الثالثة والرابعة.

3- **المُرصَّع**: وهو ما اتّفقت فيه الفاصلتان في التَّقْفية والوزن على مستوى القرينتَيْن؛ حيث يتحقّق نسبياً في الجُملتَيْن الرابعة عشرة والخامسة عشرة من النص السابق.

وغاية تنويع السجع هي توليد إيقاع متموِّج في النصّ؛ فالتطريف يتضمّن تطويل القرينة الثانية: نهارٌ ساجٍ، وسماء ذاتُ أبراجٍ. والترصيع يتطلب قرينتَيْن إضافيّتَيْن تتّفقان في الوزن والقافية: إنّ في السماءِ/ لخَبَرا، وإن في الأرضِ/ لَعِبَرا. ومع أن القرينتين (السماء والأرض) غير مُتّفقتَيْن في التقفية والوزن، يخلقُ تلازمهما بعلاقة المُطابَقة ما يشبه الاتفاق بينهما. لذلك يسمّى هذا النوع من الترصيع بـ«الناقص»[1].

ويُراعي ترتيب عدد القرائن ضمن سيرورة النصّ قواعدَ السجع حيث تُبنَى كلُّ قرينةٍ على سابقتها. وفي هذه الحال يُستَحسن أن تكون القرينة

[1] انظر: اليازجي (ناصيف)، مجموع الأدب في فنون العرب، بيروت: 1908، ص، ص 160-163.

الثانية مساوية للأولى أو أطول منها[1]، إلا إذا كان إيقاع النصّ يدور حول محور قرينة ثنائية تشكّل نقطة انطلاقه، ونقطة وصوله. فما دور اللفظة في هذا اللون من ألوان البديع؟

قد يكون محور النظم مصدر الإجابة: فلمّا كان السَّجْع تواطؤاً للفاصلتين على حرفٍ واحد، اقتربت كتابة النثر من نظْم الشعر حتى مع بقاء الاختلاف بينهما في إيقاع التَّقْفِية المقيَّد في الشعر، والحُرّ في النثر. ومن ثَمّ تفرض ألفاظٌ مثل: «ماتَ، فاتَ، آت» نفسَها، وتضيق إمكانية الاختيار إلى حدّ كبير[2]. فما الذي جعل قُسّ بن ساعدة يُفضِّل هذه الألفاظ: الافتقار إلى المرادِفات، أم طبيعة التركيب المتناغمة مع ما يريد أن يعبّر عنه على نحوٍ يهزّ الحساسية الجمالية للسامعين، أم الميل إلى بساطة القول وتلقائيته بعيداً عن كلّ ما من شأنه أن يُعيق التواصُل بين المتكلِّم والسامع؟

إن مراجعةً بسيطة لمحور النظم قد تكشف لنا القاعدة التي قام عليها التنسيق اللفظي على المستويين الصوتي والدلالي. فلفظة «مات» تأتي بمثابة قفلة منْطقية لمدلول لفظة «عاش». وذلك على سبيل المطابقة بين الحياة والموت، وهي مطابقة شرطية تربط فعْلين ماضيَيْن، والمألوف في اللغة العربية أن الشرط يعطي شكلاً لفظياً (جازماً) للفعل المضارع الواقع فعلاً للشرط وجواباً له. ولا نظنّ أن الفرق بين طريقتي النظم يقف عند شروح النُّحاة الذين يرون باعثه لفظياً أكثر مما هو دلالي. لأننا لو استخدمنا التركيب نفسه وأوقعنا الشرط على فِعْلين مُضارِعين (من يَعِش يَمُتْ)، لاختلَّ بناء النصّ، وتضاءل بُعْداه الجمالي والدلالي معاً. وعلّة ذلك أن بنية الفعلين الماضيين (عاشَ، ماتَ) تسمح للإيقاع الصوتي أن يأخذ مداه، ويوفّر للسامعين زمناً كافياً للسماع والوعي اللذين دعاهم

---

[1] المرجع نفسه، ص161.

[2] ولعلّ هذا ما يوقع السجّاعين في مطبّ التكلّف إذا هم ندُّوا عن كتابة تقنية لا تدعمها موهبة خلاّقة.

إليهما المتكلِّم في عبارته الأولى (اسمعُوا وعُوا) ممّا يتعذّر تحقيقه بوساطة فعلين مضارعين مجزومَيْن.

أما البُعْد الدلالي للعامل اللفظي الذي جعل علاقة الشرط بين فعلين ماضيين، فتاويله أن المتكلِّم يُقِرّ ما أثبتته تجربة الإنسان الطويلة، ولا يقصد حالاً فردية أو عارضة. وهذا الضرب من استخدام الشرط يتصل بقوانين الطبيعة وظواهرها: فالحياة تنتهي بالموت، وكلّ من الظاهرتين تنفي الأخرى. وعليه فالأرجح أن لاستخدامه مع فعلين مضارعين وظيفة مُغايرة لعلها ألصق بماهو أقلّ شمولاً من ظواهر الطبيعة ونواميسها.

كذلك نجد أن بين «مات» و«فاتَ» توافقاً دلالياً قريباً من الترادُف. وبين «آتٍ» و«فاتٌ» علاقة مطابقة. وفي هذه الحال، لن تُغني المترادفات إمكانات الاختيار بين: «مات، وغاب، وانتهت حياته، وقضى، وأسلم الروح»، ولا بين: «فات، ومضى، وانقضى، وتوارى...»، ولا بين: «آتٍ، ومُقْبل، وقادِم، وحاصل، وصائر...».

إذاً فمقاسُ أجزاء النصّ السابق وتوقيعها مرهونان بألفاظ معيّنة تتحكّم بالنظم نفسه، وخصوصاً تلك التي تقترن في إيقاع ثنائي يقدُّه التنوين. على حين أنّ تناوب القيمة الإيقاعية الثنائية مع القيَم الثلاثية والرباعية، يشعُّ بشُحنة عاطفية وجمالية ناتجة عن استغلال وحدات صوتية معيّنة وتوظيفها[1]. مثال ذلك الانتقالات الصوتية بين التنوين المضموم والفتح تارة، وبينه وبين الضَمّ تارة أخرى. ومنه أيضاً تعاقب المقاطع الصوتية الطويلة التي تتخلّلها أحرف المّد، والمقاطع الصوتية القصيرة والسريعة في آنٍ معاً.

وتتموَّج موسيقى النص - من ناحية أخرى - مع احتمالات اختلاف أماكن الوقْف في قراءته التي ينبغي أن تُراعي التأثير الأعمق في السامع. وربّما اتّصل هذا كلّه بتقديرات القارئ من حيث كونُه باثّاً للنص؛ فهو إما أن يلتزم ترتيب

---

[1] انظر: سوريو، معجم المصطلحات الجمالية، باريس 1990، ص180.

النصّ وتقسيماته اعتماداً على أدوات التنقيط، وإما أن يطوِّل النغمة وإما أن يقصّرها تبعاً لطبيعة التنسيق اللفظي[1]. وهنا تتوفر عدّة إمكانيات:

أ- ففي حال تطويل النغمة تكثُر أماكن الوقف، ويطول زمن القراءة فاسحاً مجالاً أرحب لتأمُّل المتلقّي وانبعاث الأثر فيه كما ألمحنا سابقاً. ولهذا التغيير قراءتان محتملتان (مع الاحتفاظ بالقيم العددية السابقة ذاتها):

القراءة الأولى: «2! / 1 / 1 . 2 / 1، 2 / 1 ، 3 / 1 . 2/ 2/
2 /1 /2 /2 /2 /2 . 3 /1، 3 /1، 2/1 /1؟
2 / 2 / 1 ؟2 ! / 3 / 3 ؟ ..».

القراءة الثانية: «2! / 2. 3 / 3/ 3 / 1. 1 / 1، 1 / 1 ، 1 / 2 ، 1/ 1،
1/1 ، 1 /1، 1/ 4. 4/ ، 2 / 2 ؟1 / 1 ، 2 / 1 ؟
2 ! / 2 / 1 ، 2 / 1؟...».

ب - وفي حال تقصير النغمة تتلاحق الفواصل، وتقِلّ أماكن التوقف، وتصير سيرورة القراءة سريعة. وعلى الأرجح أنّ هذا ليس جائزاً في خطبة قُسّ بن ساعدة، وإن جاز في الخُطَب الحماسية الهادفة إلى إلهاب المشاعر.

وتجدر الإشارة إلى أن عبد القاهر الجرجاني - إذ يستقصي، في كتابه، المعنى ومدى خدمة الألفاظ له سيمرّ مروراً سريعاً على السَّجْع، ويضعه على النقيض من الطبْع. حتى إنه لا يجد فيه أكثر من ضربٍ من الخداع والتزويق، مَثَله كمثل التجنيس الذي لا يدعمه المعنى: «وذلك أن المعاني لا تدين في كلّ موضعٍ لما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدَم المعاني والمُصَرَّفة في حُكمها [..]. فمن نصر اللفظ على المعنى كان كَمَنْ أزال الشيء عن جهته، وأحاله عن طبيعته. وذلك مَظِنّةٌ من الاستكراه [..]. ولهذه

---

[1] نحن نتكلّم هنا عن نصّ مكتوب. ولا ريب في أن نغمة النص المسموع لن تبتعد كثيراً عن احتمالات القراءة التي أوردناها. وإنا لَنزعُم أنّ تحليل النصوص من زاوية بنائها الإيقاعي المُتمظهِر غالباً في أثناء قراءتها، خصبٌ للغاية وخصوصاً إذا عُمِّم في المدارس والجامعات.

الحالة كان كلام المتقدِّمين الذين تركوا فضْل العناية بالسَّجْع، ولزموا سجية الطَّبْع، أمْكَنُ في العقول [..]، وأوضح للمُراد [..] وأكْشَفُ عن الأغراض [..] وأبْعَدُ من التعمُّد الذي هو ضربٌ من الخداع بالتزويق..»[1].

ويُفهَم من شرحه أن الإفراط في ألوان البديع قد يذهب بجوهر التعبير اللغوي. لذا نراه دائماً يحذّر منه، ولعلّه من أجل هذا أفرد فصلاً خاصاً في كتابه «دلائل الإعجاز» عنوانه: «ذمّ السَّجْع والتجنيس المُتَكلَّفَيْن لأن الألفاظ تتبع المعاني»[2]. وما هذا إلا توكيد لمذهبه في تفضيل الاستعارة من حيث هي المجاز الكاشف أحوالَ المعنى وحقيقته أكثر من أية وسيلة أخرى[3].

لكنّنا - في ضوء الدراسات الأسلوبية القديمة والحديثة - توجّهنا إلى استبصار البُعْد الإيقاعي للسجع، وكيف يُمكن من خلاله توظيف الخصائص الصوتية للألفاظ توظيفاً يُناسب المعنى ويُشيع موسيقى مؤثّرة في النصّ[4]. وقد وجدنا في خطبة قُسّ بن ساعدة أن للسجع المُرسَل تركيباته الإيقاعية المتنوّعة التي تم استغلالها بعيداً عن التكلُّف والصنعة.

ب - أَثَرُ الجرْس الموسيقي للّفظة في النصّ القرآني

يقول تعالى: {كذَّبَتْ عادٌ فكيفَ كان عذابي ونُذُر. إنّا أرسَلْنا عليهم ريحاً صَرْصَراً في يوم نحسٍ مُسْتمِرّ. تنزع الناسَ كأنّهم أَعجازُ نَخْلٍ مُنْقعِر. فكيف كانَ عذابِي وَنُذُرِ}[5].

---

[1] أسرار البلاغة، نفسه، ص5.

[2] دلائل الإعجاز، الصفحات 401-403.

[3] انظر: دلائل الإعجاز، نفسه، ص57.

[4] وذلك على خلاف ما قرّره د. جوزيف ميشيل شُريم مفيداً في بيان الفرق بين الهندسة الصوتية والسجع، أن الهندسة الصوتية - لأنها في صُلْب ترابط الأصوات فيما بينها - تتعلّق مباشرة بوجدان الشاعر ومعاناته، وأن السجع ضربٌ من ضروب البديع والصنعة. انظر: دليل الدراسات الأسلوبية، نفسه، ص100.

[5] سورة القمر، 18-21.

لقد اخترنا هذا النصّ لأن ظواهره اللفظية تستدعي سياقات أخرى مشابهة، ولأن ما تبعثه كلّ لفظة من جَرْسٍ موسيقي قد يُتيح لنا أن نجعله مثالاً للجُزء على التركيب العام للتعبير القرآني. والمعلوم أنّ ابتغاء الدقّة في التحليل يوجب الاقتصار على مسائل محدّدة كالتي سنعالجها تحت هذا العنوان.

ثمة وجهان لظاهرة واحدة متّصلة بدلالة الأوزان في سورة القمر: التوزيع الإيقاعي المتنوّع في نهاية كل آية، ومحاكاة أصوات اللغة للشيء الذي تدلّ عليه (مصاقبة الدالّ للمدلول onomatopée من جهة، وشفافية اللفظة la transparence du mot التي نوَّه بها غيرُ دارسٍ من دارسي الأسلوب وخصائص الإعجاز في القرآن[1] من جهةٍ ثانية.

١- يتحقّق التنوُّع الإيقاعي من عدّة مصادر أَوَّلُها استعياب الأوزان لُمختلَف تدرُّجات الجرْس الموسيقي الذي تبعثه ألفاظٌ منتهية بصوت الرّاء. وما نجده من أوازنٍ كالثلاثي، والرباعي، والخماسي، والسُّداسي، لا يشكّل وحده منبعاً لِتنوُّع النغمات؛ لأنّ دَوْر هذه الأوزان لا يتعدّى تحديد المجال الزمني للنغمة، حيث تبدو قصيرة مع الوزن الثلاثي (نُكُر)[2] وتطول شيئاً فشيئاً مع الرباعي (أَمَرّ)[3] والخماسي (مُقْتَدِر)[4]، وتبلغ أطول مدىً لها في سورة القمر مع الوزن السُّداسي (مُسْتَمِرّ)[5]. بل

---

[1] انظر: دلائل الإعجاز للجرجاني، وإعجاز القرآن للباقلاني (القاهرة، دار المعارف 1963)، وثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرُّماني (القاهرة، دار المعارف 1968)، ومن روائع القرآن للدكتور محمد سعيد رمضان البوطي (دمشق، مكتبة الفارابي 1975).
وانظر: مقالة: «الجَرْس والإيقاع في تعبير القرآن» للدكتور كاصد ياسر حسين، مجلة «آداب الرافدين»، جامعة الموصل، كلية الآداب، العدد التاسع 1978، ص، ص 329-381 حيث أثبت الباحث في آخر مقالته قائمة هامة بالمراجع التي يمكن الاستعانة بها أيضاً.

[2] سورة القمر، 6: {فتولَ عنهم يوم يدعُ الداع إلى شيء نُكُرٍ}.

[3] سورة القمر، 46: {بلِ الساعةُ موعدهم والساعةُ أدهى وأمَرّ}.

[4] سورة القمر، 42: {كذّبوا بآياتنا كلِّها، فأخذناهم أخْذَ عزيزٍ مُقْتَدِرٍ}.
55: {في مقعدِ صِدْقٍ عند عزيزٍ مُقْتَدِرٍ}.

[5] سورة القمر، 2: {وإن يروا آيةً يُعرضوا ويقولوا سِحْرٌ مستمِرٌ}.
3: {وكذّبوا واتّبعوا أهواءهم وكلّ أمرٍ مستقِرٌ}.

يضاف إلى الأوزان عاملٌ آخر متفرِّع عنها يتمثّل في الحركة الداخلية لكلّ وزن؛ إذ يأتي الثلاثي في واحد وثلاثين موقعاً تتوزّع على أربع حركات لفظية يتفاوت تكرارها في النص تفاوتاً ملحوظاً. فأكثر ما يُكرَّر هو وزنُ «فُعُل» الذي يردُ في التنسيق اللفظي للسورة (18) مرَّة. يتلوه وزن «فَعَلَ» المتكرِّر ثماني مرَّات، ثم وزن «فَعِلَ» (3 مرّات) وأخيراً وزن «فُعِلَ» الذي يتكرّر مرّتَيْن. وداخل التنسيق الثلاثي يتناوب التنكير والتعريف تبْعاً للإيقاعات القصيرة المتسارعة، وموقعها المتناوب بدوره مع الأوزان الأكثر طولاً.

ولمّا لم يَرِدِ الوزن الرباعي سوى مرَّتيْن يربطهما العطف، فاللافت للنظر أن الخماسي المتكرّر (18) مرَّة، والموزّع أيضاً على أربع حركات لفظية، يُضفي على النصّ نغمات طويلة نسبياً تُسهم في إبطاء سرعة الإيقاع، أو تمهّد للإيقاعات السريعة. وهذه الحركات اللفظية الأربع هي: «مُفْتَعِل» التي تتكرّر (12) مرّة، و«مُفْتَعَل» التي تتكرّر ثلاث مرّات، و«مُنْفعِل» التي تتكرّر مرّتين، وأخيراً «افتعِل» الواردة مرّة واحدة.

أما الوزن السداسي الذي يتكرّر ثلاث مرّات، فيكاد يعكسُ إيقاع المعنى الدّال على الاستمرار والسكون في قوله تعالى: سِحْرٌ مستمِرٌّ، وكلُّ أمرٍ مستقِرٌّ. لذا جاء هذا الوزن مرّتين في الآيتين الثانية والثالثة ليُسجِّل إيقاعاً طويلاً، قَصُر قليلاً مع الوزن الخماسي (مُزْدجَر) في الآية الثالثة، وانطلق متسارعاً مع الثلاثي المعرَّف بأل، فأسرع مع الثلاثي بصيغة التنكير (النُّذُر، نُكُر) في الآية الرابعة.

وتتولّد من هذا التوزيع الإيقاعي المتنوِّع حركة النص الخارجية والداخلية على السواء وهذه الحركة هي السيرورة الأسلوبية للنص l'agogique[1] حيث يتجسد تموُّج النغمات على اختلافها في التسلسل الآتي:

[1] انظر: معجم المصطلحات الجمالية، نفسه، ص65.

ثُلاثي - سداسي - سداسي - خماسي - ثلاثي معرَّف بِألْ - ثلاثي نكرة - خماسي - ثلاثي - خُماسي - خُماسي – خماسي – ثلاثي - ثلاثي - ثلاثي - خماسي.. الخ.

وضمن السيرورة الأسلوبية يبرز دور التكرار في تقطيع إيقاع النص إلى نغماتٍ تتواتر مع تَواتُر المعنى المتعلِّق بمصير الأقوام التي كذّبت بالنُّذُر الإلهية. ولماً كانت «سورة القمر» ذات طابع سردي يحكمه التعاقب الزمني، فقد اتخذت الوحدات الإيقاعية المتواترة التي تترابط ترابطاً شديداً بفعل التكرار، شكل لازمتَيْن موسيقيتين، نواة اللازمة الأولى هي لفظة «نُذُر» ونتيجة اقتران هذه النواة تارةً بلفظة العذاب، وتارة ثانية بلفظتَيْ «كذّبت» وتارة ثالثة بتراكيب لفظية مشابهة، تكوَّنَتْ عدّة ألوان للاّزمة منها مثلاً:

1- {فكيف كان عذابي ونُذُرِ}[1]، {فذوقوا عذابي ونُذُرِ}[2]

2- {كذّبَتْ ثمودُ بالنُّذُرِ}[3]، {كذّبَتْ قومُ لوطٍ بالنُّذُرِ}[4].

3- {ولقد جاء آلَ فرعون النُّذُرِ. كذّبوا بآياتنا كلّها..}[5].

أما نواة اللازمة الثانية فهي لفظة «مُدَّكِر» التي اقترنت مرّة بـ – «تركناها آية» وثلاث مرات بـ– «يسَّرنا القرآن للذّكْرِ»، ومرّة واحدة بـ – «ولقد أهلكنا»:

الآية 15: «ولقد تركناها آيةً فهل من مُدَّكِر».

الآيات 17، 22، 40: «ولقد يسَّرنا القرآن للذِّكْرِ فهل من مُدّكِر».

الآية 51: «ولقد أهلكنا أشياعكم فهل من مُدّكر».

---

[1] سورة القمر، 16، 18، 21، 30.

[2] سورة القمر، 37، 39.

[3] سورة القمر، 23.

[4] سورة القمر، 33.

[5] سورة القمر، 41، 42

ولو تأمّلنا نواة كلّ لازمةٍ من اللازمتين السابقتَيْن، لألفيْنا أنهما تسجّلان إيقاعَيْن يتناوبان بين حركة الوزن الثلاثي «فُعُلٍ»، وحركة الوزن الخماسي «مُفْتَعِل». وهذان الإيقاعان لا يندفعان في اتجاه خطّي تعاقُبي كإيقاعات السرد الأخرى في السورة، بل يُشكّلان حركة دائرية تقسّمُ إيقاع السرد العام على النحو الذي يظهر في هذه الترسيمة:

مُدَّكِر ---15--------17------------------------------------51

نُذر -----16----18----21—23----30-33-37----39---41-42

٢ ـ وعلى صعيد مصاقبة الدالّ للمدلول تستحضر لفظة «صَرْصَر» مَعْنَيَيْن يشتركان في مفهوم «الشِّدَّة»: شِدَّة البَرْد أو شِدَّة الصوت. ونصُّ «سورة القمر» يفيد المعنيَيْن كليهما، مع أنَّ الثعالبي لا يُدرِج صوت الريح ضمن الأصوات المشتركة لـ«الصرصرة»[1]، بل يوردُ شدّة البرد؛ إذ يقول: «فإذا كانت باردة فهي الحَرْجَفُ والصَّرْصَرُ والعَرِيَّة»[2]. وفيما يخصُّ دلالتها على الصوت يقول: «الصَّرْصَرُ للبازيّ»[3]. والحال الواجب مراعاتها للوصول إلى المعنى المقصود الذي تحاكيه أصواتُ هذه اللفظة، هي حال السياق في «سورة القمر»، وفي سورة «فُصِّلَتْ» حيث يقول تعالى: {فأرسلنا عليهم ريحاً صَرْصَراً في أيَّامٍ نَحِسات لِنُذيقَهم عذابَ الخِزْي في الحياة الدنيا، وَلَعذابُ الآخرة أخزى وهم لا يُنصَرُون}[4].

---

[1] انظر: فقه اللغة وسرّ العربية، القاهرة 1959، ص264 حيث يقول: «الصَّرْصَرَةُ صوت البازي، والبطّ، والأخطب».

[2] المرجع نفسه، ص 278، ولا نجد للرِّيح الشديدة الصوت ذكراً في باب (في الشِّدَّة والشديد من الأشياء) من كتاب الثعالبي، بل نجد قوله (ص33): الصرّ شدَّةُ البَرْد، بينما جاء في »لسان العرب« (القاهرة 1980) ص2429: ريحٌ صِرٌ وصرصرٌ: شديدة البَرْد، وقيل: شديدة الصوت.

[3] المرجع نفسه، ص211.

[4] فُصِّلت، 16.

ووحدةُ السياق حقيقة لا لَبْس فيها؛ لأن الآيتَيْن وردتا في معرِض تعذيب «قوم عاد» الذين استكبروا وجحدوا. ومرجِّح هذه الوحدة في النصَّين هو التركيب اللفظي: «فأرسلنا عليهم» المناقِض لتركيب «فأرسلنا إليهم». فالتركيب الأول تعبير عن الغضب الإلهي على الكافرين، والثاني تعبير عن لزومِ هداية الناس بإرسال رسولٍ إليهم. والسياق ها هنا يقودنا - كما في النصوص القرآنية المُشابهة - إلى إدراكِ أن التركيب الأوّل يقع موقع نتيجةٍ سلبية للتركيب الثّاني مثلما يبدو في العلاقة المزدوجة الآتية:

- إرسال إلى ⟵ جحود ⟸ إرسال على
- وحي إلهي(*) ⟵ كُفْر ⟸ تسليط العذاب

وليست هذه العلاقة وليدة مصادفة، بل هي خلاصة لسياقات لفظية متكرِّرة في أغلب السُّوَر القرآنية. ولئن كان الإرسال يفيد معنى عاماً هو «مجرّد البعثِ والتخلية والإطلاق، أو البعث مع التسخير، أو بعْثَ عاقلٍ برسالة في أمر دنيوي، أو في أمرٍ ديني»[1]، فالأكثر إثباتاً إنما هو أثر العامل اللفظي في تعديل المعنى. ويتجسّدُ هذا العامل بقرائن معيّنة كحرفي الجرّ (إلى، وعلى)، والمفعول به الموصوف كما في الآية (ريحاً صرصراً) أو غير الموصوف (ويرسِلُ الصواعق[2]، إنّا أرسلنا عليهم حاصباً)[3].

إذاً ففي التركيب (أرسَلَ على) غالباً ما تتلامح محاكاة اللفظة للشيء الذي تدلّ عليه، مثلما وجدنا في لفظة «صَرْصَرٌ»، ومثلما نجد في الألفاظ التي تدلّ على الصَّعَق (ويُرسِلُ الصواعقَ فيُصيب بها من يشاء)[4]، والقصْف

(*) جاء في «لسان العرب» ص646 قولُ أبي العبّاس: الفرقُ بين إرسال الله عزّ وجل وإرساله الشياطين على أعدائه في قوله تعالى: {أنّا أرسلنا الشياطين على الكافرين} أنّ إرساله الأنبياء إنما هو وحيُه إليهم أن أنذروا عبادي، وإرساله الشياطين على الكافرين تخليتُه وإيّاهم.

(1) معجم ألفاظ القرآن، بيروت 1973، ص475.

(2) سورة الرعد/ 13.

(3) سورة القمر/ 34. وانظر: سورة الإسراء/ 68: {أو يُرسِلَ عليكم حاصباً}.

(4) سورة الرعد/ 13.

(ويُرسلُ عليكم قاصفاً من الريح)[1] وقَذْف اللهب (يُرسَلُ عليكما شُواظٌ من نارٍ)[2]. على حين أن التركيب (أرسل إلى) متلازِمٌ مع بعث الرُّسُل والإيحاء إليهم بوعظ البشر، وإنذار الكافرين (ولقد أرسلنا من قبلك رُسُلاً إلى قومهم فجاؤوهم بالبيّنات، فانتقمنا من الذين أجرموا وكان حقّاً علينا نصرُ المؤمنين)[3].

غير أنّ تركيب «أرسل على» يرِدُ على شكل صورة بلاغية لا نَعْدَمُ أن نجد فيها ظلالاً من محاكاة اللفظة لمدلولها الخيِّر كما في قوله تعالى: {ويا قوم استغفروا ربّكم ثم توبوا إليه يرسِلِ السماءَ عليكم مِدْرارا، ويزِدْكم قوّةً إلى قوَّتكم ولا تتولّوا مجرمين}[4]. فَوَزْن «مِفْعال» يمثل الصيغة الصرفية الأكثر تناسباً مع غزارة المطرة، وتتعزّز الوظيفة الجمالية للمجاز المُرسَل في دلالة الكلّ على الجزء (السماء على الغيوم) بالإيقاع الذي يولّده تعاقب المتحرِّك والساكن في لفظة «مِدْرارا»، وتكرر الراء والألف في مقطعين متتاليَيْن.

وفضلاً على ما سبق كلِّه، يكتسب التركيب الأوّل (أرسل على) مدلوله الواضح من جوّ العذاب المائج بحركة العواصف وانهمار الأمطار، وانفجار الصواعق، حيث يتّخذ صوت الريح ألواناً شتّى كالزئير والعويل. ولكنّ سرعتها الفائقة تحوِّله إلى الصفير فالصَّرْصَرة المُحدِّدة لشِدَّته التي يأتي فعل «تنزع» في سورة «القمر» توكيداً لها. ولا غرو - حينئذ - إن كان معنى «شدَّة البَرْد» يُكمل مشهد العذاب المطبوع، أوّلاً وأخيراً، بطابع الحركة الموَّارة. وخلاصة ما عرضناه أن لفظة «صَرْصَر» التي يَعْلو فيها جرْسُ مدلولها الحسِّي، ما كانت لِتُحْدِثَ وقْعها المجسِّد لشِدَّة الصوت والجَلَبة لولا

---

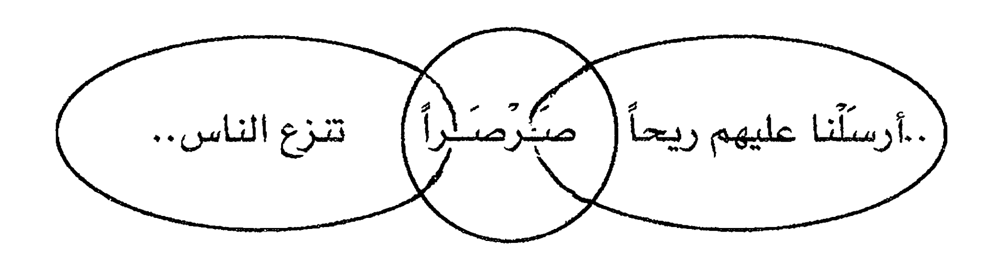
(1) سورة الإسراء/ 69.

(2) سورة الرحمن/ 35.

(3) سورة الروم/ 47. وانظر: سورة يس/ 13-14: {واضرِبْ لهم مثلاً أصحابَ القريةِ إذ جاءها المرسلون. إذا أرسلنا إليهم اثنين فكذّبوهما فعزّزنا بثالثٍ فقالوا إنّا إليكم مُرسَلون}.

(4) سورة هود/ 52.

تناسقها مع لفظة «ريّح» من جهة، ولولا تواشجُها مع دلالة الفعلين الظاهرَيْن في هذه الترسيمة التوضيحية من جهة ثانية:



فالدلالة الذاتية للفظة «صَرْصَر» متواشجة مع لفظة «ريح»، ومع تركيبَيْ الفعلين «أرسلنا» و«تنزع». ومن خلال هذا التواشُج المزدوج تنتسج شبكة العلاقات السياقية حيث يبدو كلُّ عنصرٍ لفظي مشدود بقوّة إلى لفظة «صَرْصر» التي يمكن اعتبارها مركز العبارة. فثمة أوّلاً تداخُل تركيب «أرسلنا عليهم ريحاً» مع «صَرْصَراً»، وثانياً تداخل تركيب «تنزع الناس» مع «صرصراً» أيضاً. وما المحاكاة الصوتية المتضمّنة في تكرار صوتي «الصاد والراء» الذي يطبع الإيقاع بِجَرْسه الملحوظ، سوى نتيجة لبلوغ التعبير درجة عُليا من قوَّة التأليف على محور النّظم إذ تضافرت الوحدات الصوتية phonémes، والدلالية sèmes والمعجمية lexémes مكوِّنة بنية متكاملة أو مركّبة[1].

٣ـ ترتبط شفافية اللفظة في النصّ القرآني بِصُور أدبية خاصة تنقل الظاهرة إلى المجال الحسِّي الذي يزيدها إيحاءً وجلاءً على السواء. من هذه الصور - على سبيل المثال لا الحصر - قوله تعالى: {والعادياتِ

---

[1] انظر: GREIMAS (A.J), du sens, essais sémiologiques, Paris 1970.
ص، ص 39-41، حيث يقول إن أفضل طريقة لفهم البنية الدلالية تنطلق من مفهوم «دوسوسُيْر» لمستويي اللغة: مستوى التعبير، ومستوى المعنى؛ فوجود التعبير شرط وجود المعنى. ويضيف أن عدداً جِدَّ ضئيل من الفئات الدلالية يخلق - بفضل التركيب - عدداً كبيراً من الوحدات الدلالية الأوسع؛ إذ تُركّب الأحرف في مقاطع، والمعاني المُفْرَدة sémes في معانٍ مُركّبة sémémes، وطرائق تأليف المعاني المركّبة يكوِّن، بدوره، صنوف القَوْل الدلالية. ومن ثَمّ ينتهي إلى أن البنية الدلالية ذات طبيعة مُركّبة la structure sémantique est combinatoire.

ضَبْحـا. فالموريـاتِ قَدْحـا}[1]، وقولـه: {والليـلِ إذا عَسْـعَسَ. والصُّبْـح إذا تنفّسَ}[2].

أمـا شـفافية لفظـة «مُنْقَعِـر» فـي سـورة القمـر فَتُعَلّـل بحَمْلـها معنـىً مزدوجاً يعطي إحساساً واضحاً بالصورة المقصودة، وهي تشبيه الناس الذين تنزعهم الريح الصرْصر من أماكنهم بالنخل المخلوع من أصله. فالقَلْع من الأصل لا يكون قلعاً فقط، بل تقعيراً ايضاً. لذا لا يصحّ أن تكون صيغة المطاوعة «مُنْقَلِع» مرادفة لصيغة «مُنْقَعِر» أيضاً. لأن الصيغة الأولى تعني أن أعجاز النخل مخلوعة ومرميّة، والصيغة الثانية تبيِّن أنها مبتورة الجذور، لكنّها ما تزال قائمة في مكانها، ولن تلبث أن تتهاوى أمام هبوب الريح.

ولما كانت شفافية اللفظة مظهراً من مظاهر الاستقرار النسبي للمعنى[3] فإنّ من الممكن التعويل على أن معنى اللفظة قد يتراءى من رنين أصواتها ومن إيحائها الخاص. ممّا يدلّ على أن اللفظة الشفّافة هي ثمرة اختيارٍ دقيق يستغرق خصائص اللفظة كافةً. ولعلّ هذا الجانب أن يكون وراء بحث البلاغيين العرب القدماء عن مطابقة اللفظ للمعنى الذي ينـدر لبلوغُها، ويَنْدر أن تتحقّق على نحو ما تحقّقت في القرآن الكريم، آيةِ الإعجاز اللغوي[4].

وفي الواقع فإن المعنى المزدوج للفظة «مُنْقَعِر» لا يستغرق خصائصها وحسب، بل يستغرق أيضاً صورةً ارتسمت على امتداد النص، وشاركت في بنائها ألفاظٌ متساوقة ذات دلالاتٍ جزئية وعامّة: أرسل على، ريح صرصر، تنزع.. الخ. والأمر الذي يستوقفُ الباحث أن الحقول الدلالية الواسعة في

---

(1) سورة العاديات/ 1، 2.

(2) سورة التكوير/ 17، 18.

(3) انظر: الشللي (منصِف)، مكانة الأدب بين الفنون الجميلة، في كتاب «الفن» باريس 1984، ص171، وانظر: ترجمتنا لهذا البحث في مجلة «علامات في النقد الأدبي»، السعودية، عدد أيلول 1994.

(4) راجع الكتب المشار إليها سابقاً بهذا الصَدَد.

النص القرآني تُبْرِز مشاهد كاملة موزّعة على عدّة سُوَرٍ تجمعها وحدة الموضوع. ونرى أنّ دراستها ضرورة نقديّة توفّر أدواتٍ فعّالةً لتحليل النصوص الأدبية الشعرية منها والنثرية. فشأن هذه المشاهد التصويرية - كشأن الصُّور البلاغية عامّةً - أنّها تُثبِّت في الوعي معنى مقصوداً لذاته، وترمي إلى تشخيص الظاهرة موضوعِ التصوير، أو إلى تجسيمِ وجهٍ من وجوهها المختلفة. وأغلب الظنّ أن طبيعة المشهد الكُلّي، أو الصورة الجزئية هي التي تؤمّن للمعنى استقراره، وبالتالي تُكسِب اللفظة شفافيتها من دون أن تُلغي طاقة السياق التأليفية.

استناداً إلى ما تقدَّم، سنأتي ببقية مشهد تعذيب «قوم عاد» المفصَّلة أكثر في «سورة الحاقّة»، وذلك بغية توسيع دلالة الصورة المُتضمَّنة في سورة القمر. ومن ثمّة يتسنّى لنا أن نضيف بعض الأبعاد على شفافية لفظة «مُنْقَعِر». يقول تعالى: {وأمّا عاد فأُهلِكوا بريحٍ صرصرٍ عاتية. سخّرها عليهم سبع ليالٍ وثمانية أيّامٍ حُسُوماً فترى القوم فيها صرعى كأنهم أعجازُ نخلٍ خاويةٍ}[1].

ففي هذه الآية تأتي صورة الهلاك ضمن المشهد العام بعد صورة إرسال الريح الصرصر. ومرّة أخرى تندغم وظيفتا اللفظين «أرسل= سخّر، وعلى»[2] لتعزيز معنى الهلاك الذي استمرّ ثمانية أيّام. والمألوف في الخطاب القرآني معنى الانتفاع من التسخير في تركيب «وسخّرنا لكم»[3] الذي يُرادف في كَثير من الأحوال تركيب «أرسل إلى».

---

[1] سورة الحاقة/ 5، 6، 7.

[2] ومن التراكيب المرادفة لهذا التركيب الذي يبرز فيه دور لفظة «على»، «بَعَثَ على» كما في قوله تعالى، الأنعام/ 15: {قل هو القادر على أن يبعث عليكم عذاباً من فوقكم او من تحت ارجلكم..}، و{وقع على}، كما في قوله تعالى، الأعراف/ 134: {ولما وقع عليهم الرِّجْزُ قالوا يا موسى..} و{أمطَرَ على}، كما في قوله تعالى، الأنفال/ 32: {وإذ قالوا اللَّهم إن كان هذا هو الحقَ من عندك فأمطِرْ علينا حجارةً من السماء أو آتنا بعذابٍ اليم.

[3] كتسخير الريح للنبي سليمان في قوله تعالى، سبأ/ 36: {فسخَرنا له الريح تجري بأمره رُخَاءً حيث أصاب}، وإبراهيم/ 32، 33: {.. وسخَر لكم الفُلْكَ لتجريَ في البحرِ بأمره وسخَر لكمُ الأنهار. وسخَر لكم الشمس والقمر دائبَيْن وسخّر لكم الليل والنهار}. وانظر: معظم ألفاظ القرآن، نفسه، ص475، المعنى الثاني لـ«أرسَل»: البعث مع التسخير.

إذاً فبعد إرسال الريح الصرصر على «عاد» هلكوا، وسقطوا كأعجاز النخل الخاوية، وكانوا تَوّاً - والريح تلعب بهم - كأعجازِ نخلٍ منقعر. وبين حالَيِّ العذاب جاء عنصر لفظي متغيّر في التشبيه (منقعر ← خاوية)، على حين أن العناصر الأخرى بقيت ثابتة. وما ثباتها في حقيقته سوى مظهر تركيبي ما إن نُمعِن النظر فيما وراءه حتى ندرك أن تغيُّر اللفظَيْن ولّد صورتين تختلف إحداهما عن الأخرى، وإن ارتبطتا في الآيتَيْن ارتباط النتيجة بالسبب. وقد يكون الثابت في الذهن هو التركيب اللغوي «أعجاز نخلٍ». وعليه يسوغ تخمين أن لفظة «منقعر» اكتسبت شفافيتها من المعنى المستقر لهذا التركيب، ومن معنَيَيها الموحيَيْن اللذين شخّصا مشهداً معهوداً عند العرب، جاء الدالّ فيه ليُقرِّب إلى أخيلَتِهم وأفهامهم المدلول، أي عذابَ قومِ عاد.

وعلى كلّ حال، إن كون اللفظة مُدْرَجةً في منظومة «يخلق قيمة العناصر فيها مجموع العناصر وعلاقاتها المتبادلة»[1] كما يقول منصف الشللي، لا يُناقض شفافيتها، وخصوصاً في النص القرآني الذي يرمي أسلوبه البلاغي إلى تثبيت المعنى المُراد إيصالُه بطرائق تعبيرية متنوِّعة. وهذا ما يُفسِّر لنا ورود التركيب نفسه في سُورٍ عديدة لا يُغيِّر إيقاعَه إلا بعض الألفاظ التي تخرج به من ناحية إلى أخرى ضمن الحقل الدلالي. ها هنا حيث تمدُّ المدلولاتُ فروعاً تنبثق منها الألفاظ التي تُناسبها كما هي الحال في الآيتين السابقتَيْن: فقد أوجَبَت لفظة «تنزع» استخدام لفظة «مُنقعر»، وأوجَبَت لفظةُ «صرعى» استخدام لفظة «خاوية». وكأن التناسُبَ بين الجزئي والكلّي، بين اللفظة ومنظومتها اللغوية أسلوب انصهرت فيه وظائف العناصر اللفظية جميعها. وربّما تطلّب البرهانُ الساطع على هذا الانصهار إمعاناً أكثر تأنّياً، وأوسع استقصاءً.

---

[1] مكانة الأدب بين الفنون الجميلة، نفسه، ص172.

ج- قرابة الألفاظ والصُّوَر المجازيَّة في قصة «ليلى الناعطيّة»

يحكي الجاحظ في كتاب البخلاء قائلاً[1]:

«وأما ليلى الناعطيّة، صاحبة الغالية من الشيعة، فإنّها مازالت ترقَعُ قميصاً لها وتَلْبَسُه حتى صار القميصُ الرِّقاعَ. وذهب القميص الأوّل. ورَفَتْ كساءَها ولَبِسَتْهُ، حتى صارت لا تلبَس إلا الرَّفْوَ. وذهبَ جميعُ الكِساء. وسمعتْ قول الشاعر:

الْبِسْ قميصَك ما اهتديتَ لِجَيْبِهِ   فإذا أضلَّكَ جَيْبُهُ فاستبدِلِ

فقالتْ: إنّي إذاً لَخَرقاء. أنا - واللهِ - أحوصُ الفَتْقَ وفَتْقَ الفَتْقِ، وأرقع الخَرْقَ وخَرْقَ الخَرْقِ».

يشكّل هذا النصّ حقلاً دلالياً خاصّاً ضمن حقل عام هو مجموع الحكايات التي يسوقها الجاحظ عن بخلاءِ عَصْره. وقصّة ليلى الناعطية محكيّة لتقدِّم نموذجاً من نماذج كثيرة، مع أن الجاحظ لم يذكر لفظةَ البُخْل، ولا أية لفظة تُرادفها أو تفيد معنىً مضاداً لمعناها. ومن هنا تنبع أهمية تحليل الحقل الدلالي والعناصر اللفظية الداخلة في تركيبه. فما العناصر المقصودة، وما وظيفتها؟

يستمدّ الحقل الدلالي وجوده من سياقات مُتدرِّجة الاتّساع، بعضها - كما رأينا في القسم الأوّل[2] - لغوي، وبعضها غير لغوي. والسياق اللغوي يُقسَم إلى سياق عام (يحدّد الجنس الأدبي للنص ومقولاته التقنية والأسلوبية)، وخاصّ يتكوّن من عناصر لفظية ودلالية متكاملة الوظائف. أما السياق غير اللغوي الذي يغذّي دلالات النص على نحوٍ غير مباشر، فيشمل ميادين اجتماعية، وسياسية، وأخلاقية، وجمالية مطبوعة بطابع عَصْرها.

غير أن ما ينبغي احترازه هو الانطلاق من السياق غير اللغوي لتحليل

[1] البخلاء، دار المعارف، القاهرة 1971، ص37.

[2] انظر: الفقرة الثانية الثانية «موقع اللفظة بين القديم والحديث» وخصوصاً ما ورد في الهامش.

السياق اللغوي الخاص. لأن ما سوف يُخيِّم على النصّ المدروس - مع منهج كهذا المنهج - سيكون من منظومة غريبة عن طبيعته، ومفروضة عليها. ولتفادي النتائج المنقوصة التي تتمخّض عن تقييد النصّ بمعايير خارجية، لابُدّ من البدء بتحليلِ عناصر تنسيقه القائم على القرابة الدلالية للألفاظ، وليس على قرابتها الاشتقاقية.

والعنصر المحوري ماثلٌ في لفظة «قميص» التي يعتورها التحوُّل بفعلِ ألفاظ تُكوِّن فيما بينها، وفي ارتباطها بفعل الصيرورة، ائتلافاً دلالياً isotopie يُسهم في إفقاد اللفظة المتحوِّلة ماهيتها بالتدريج. إذ إنّ صيرورةِ القميص المنبثقة من دوام ترقيع القميص ولبْسِه (مازالت ترقع قميصاً لها وتلبسه)، تستدعي طائفة من الألفاظ المعبِّرة عن كلّ حال من أحوال القميص التي يصير إليها. فالاهتراء استدعى الترقيع المتكرِّر، واستحالة الترقيع استدعت الرَّفْو المتكرّر الذي عَنَت استحالتُه زوالَ الكساء. وهكذا زال القميص الأوّل وتحوَّل إلى رقاع، وزال الكساء بعد أن تحوّل إلى رَفْوٍ لا يمكن إصلاحه. وما تعاقُبُ عدَّة أفعالٍ ماضية مُنسَّقة على نحوٍ خاص إلاّ تجسيد دقيق لانتقال القميص من ماهيَّةٍ إلى أخرى، وذلك باتجاه الزوال.

ويبدو التنسيق الخاصّ للأفعال الماضية في تركيبَيْن يسجِّلان حالَيْ الزوال: زوال القميص الأوّل، وزوال الكساء. وفي التركيبين كليهما دلالة على ديمومة التحوُّل الناتج عن الإصرار على دوام الاستخدام. التركيب الأوّل عام تنشدّ إليه الأفعال الماضية كلّها برباط العطف: مازالت ترقع.. حتى صار.. وذهب ورَفَتْ.. حتى صارت.. وذهب.. وسمعت. والتركيب الثاني منبثق من الأول ليدلّ على مراحل زوال الكساء لا القميص: ورفت كِسَاءَها ولبسته.. حتى صارت.. وذهب، وسَمِعَتْ..

وما إن سمعت ليلى الناعطية بقول الشاعر الذي يسنُّ قاعدة مؤسَّسة على صيغة الأمر المشروط بحالٍ معينة (البِسْ.. ما اهتديت.. فإذا أضلّك.. فاستبدلِ)، حتى تغيَّر زمن الأفعال، وانتقل التعبير من مجال الماضي إلى

مجال الحاضر حيث تُدرِك بطلة القصة مدى إسرافها قياساً إلى قول الشاعر. وانطبع الإدراك بطابع الإدانة ولَوْمِ الذات المعبَّر عنهما بصيغة التوكيد المزدوج (إنّ.. ـد) المُنْصَبِّ على الذات (ياء المتكلّم)، والمنصهر باللفظة الدالَّة على الاستنتاج الساطع (إذاً). وجاءت الجملة الاسمية التي يُخبر عن مُبتدئها فِعلانِ مُضارعان لوصف الحال، وإيضاح السبب الذي جعل ليلى الناعطية تحكم على نفسها بأنها خرقاء. ويتمثّل شكل الإخبار في تنسيق المصادر الثلاثية الساكنة الوسط، التي تتعاقب على أواخرها فتحتان وكسرة بانتظامٍ طويلٍ (أنا - والله - أحوص)، لا يلبث أن يتسارع نبضُه مع توالي الحركة والسكون، ومع انقطاعه بلفظ الكسرة.

إذاً فقرابة الألفاظ متّصلة بفكرة إصلاح القميص التي تكوّنت حولها عائلة من المفردات الدقيقة[1]. حتى لَيحسَبُ المرء أنها مُقتَطَفة من معجم مصطلحات فنّ الخياطة. بينما هي - في حقيقتها - وسيلة لفظية لتركيزٍ دلالي على علاقة الخَرْق ولأم الخَرْق، وإعادة لأمه: «رَقَع الثَّوبَ: خاطَ، وقيل: الحَوْص: الخياطة بغَيْر رُقْعة. والخَرْقُ: الفُرْجة والشَقُّ في الثوب، والفَتْق: الشَقّ»[2].

إن العامل الأساسي في استخدام هذه الألفاظ المتقاربة منبثقٌ من دلالاتها الذاتية المقصودة لذاتها من دون أيّة ظلالٍ إيحائية لأن ما يبتغيه الجاحظ هو إبراز فكرة البُخْل عن طريق تحوُّل القميص مثلما يبدو في هذه الترسيمة:

1- قميص ← ترقيع الخرق ← [ترقيع الخرق / ترقيع خَرْق الخرق] ← تحوُّل القميص ← رقاع ← زوال القميص = كِساء.

2- كساء ← رَفْو ← [حَوْضُ الفَتْق / حَوْضُ فَتْقِ الفتق] ← تحوُّل الكِساء ← رفْو ← زوال الكِساء.

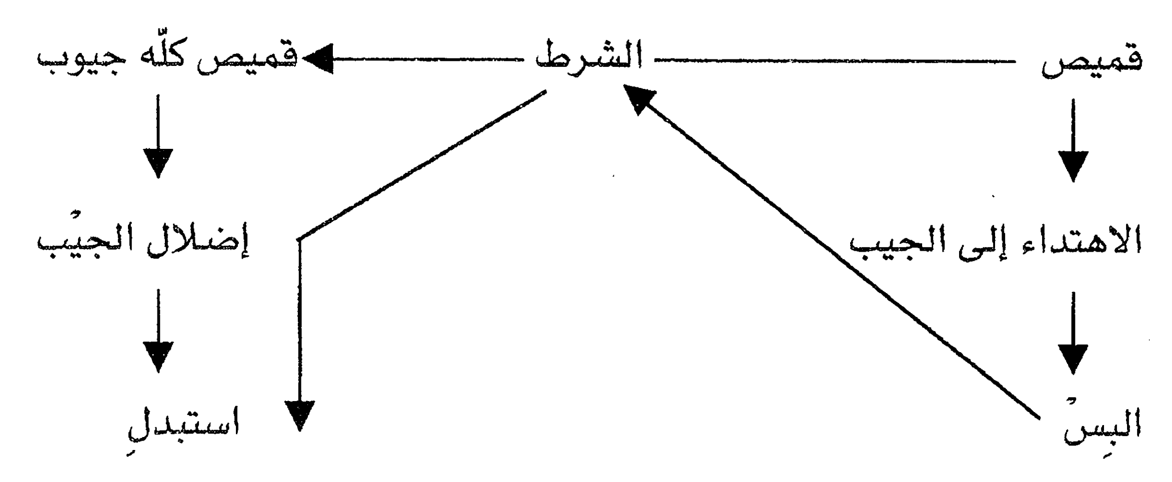
---

[1] يدرس أحمد بن محمد بن أمبيريك هذه السمة اللفظية في كتاب «البخلاء» استناداً إلى الحقيقة والمجاز، مُبرهناً أن الألفاظ غالباً ما تنزع إلى الحقيقة في كتاب الجاحظ. انظر كتابه: صورة بخيل الجاحظ الفنية، تونس (بلا تاريخ)، ص، ص 19، 29.

[2] لسان العرب، نفسه، الصفحات بحسب توالي الألفاظ: 1704، 1685-1686، 1750، 1141، 3341.

ومن وراء المدلولات المُتراصَّة لهذه الألفاظ المتقاربة، تتراءى فكرة البُخل حيث يعني زوال القميص الأول، والكساء الاستخدام الزمني الأقصى للثوب، لكي لا يُنفق المال على شراء غيره. وفي النهاية يكون إصلاحه طريقة في الإدِّخار عُرِفت في عصر الجاحظ بمذهب (الجمْع والمنْع). لكنْ ما وَقْعُ المصيبة لو اكتشفتْ ليلى الناعطية في طريقتها إسرافاً أيّما إسراف؟

في قَوْل الشاعر - وداخل الحدود اللفظية ذاتها - تتحوَّل لفظة «قميص» تحوُّلاً مُغايراً لتحوُّلها الأوّل، لكنّه أقلّ تعقيداً إذ يمضي من فعل الأمر «البِسْ» إلى فعل الأمر «استبدلِ»، ماراًّ بعلاقة الشرط التي تربطهما: «إذا أضلّك جيبُه».. وهذا اتجاه المسار الذي يتّخذه:



وبِصَرْف النظر عن المقابلة البديعية[1] التي ينِدُّ عنها الشرط في مسار هذا التحوُّل، وعن الصورة البلاغية في عبارة «أضلَّك جَيْبُه»، تظلُّ فكرة البُخل كامنة في الطرف الثاني للتحوُّل. فقوله: «أضلّك جَيْبُه» كناية عن الاهتراء التام، لكنّ شكل الكناية اللفظي يلتبس بالمجاز المُرسَل[1] الذي يوهِمُ بوجود علاقة بين الكُلّ (القميص) والجزء (الجَيْب)،

[1] تتكوّن المقابلة بصورة عامة من عدد من المتوافقات يأتي بعدها على الترتيب ما يقابلها.
انظر: مجموع الأدب في فنون العرب، نفسه، ص135.

[1] يرى علماء الأسلوب، وعلماء البلاغة الحديثة أن من الصعب الفصلَ الحاسم بين الكناية والمجاز المرسل، ولا سيّما حين يتمّ التعبير عن الشيء عبْر المادّة التي يُصنع منها كقول «سانت آمان»: يتساقط

أو بين الجزء والكلّ؛ إذ يصير القميص برُمَّته مجموعة جيوب في الظاهر. وفي الحقيقة التي تُحيل إليها الكناية عن طريق التداعي[2]، يؤول القميص إلى خروق تمرُّ منها اليد في كلّ موضع. وإذا ما انعقدت الآصرة بين مُعطيَيْ التحوُّل في بنية الكناية ذاتها، اتّضح البعد الزمني للشرط، واتّضح، بالتالي، المعنى الجوهري لقول الشاعر: إن أردتَ أن يبلغ توفيرُك درجة المثال، البس قميصك حتى يتلاشى كلُّ خيطٍ فيه دون أن تُصلح منه شيئاً. إذاً فمَن هو الأكثر بُخلاً: الشاعر أم ليلى النّاعطية؟

يُظهر مساق التعبير اللغوي أنّهما بخيلان يحتالان على الزمن: مازالت ترقع.. حتى صار. البِسْ.. ما اهتديت. ففي التنسيقين اللفظيين إفادة لمعنى الدأب والإصرار على إطالة زمن الاستعمال. بَيْد أنّ ليلى الناعطية كانت تخسر خيوطاً في كلّ عملية ترقيعٍ ورَفْوٍ وحَوْص. لذا أخذها الإعجاب بِحُسْن تدبير الشاعر الأكثر خبرةً منها في مُداراة المال وحفظه. وتجدر الإشارة إلى أن القارئ يصادف في كتاب «البخلاء» أنماطاً شبيهة بليلى الناعطية، إذ ينزل البخلاء على أنفسهم بالملامة عند سماعهم أخبارَ من هم أبخل منهم، كما يُكبرون في هؤلاء تفوُّقهم في إقرار فضيلة الحِرْص والإبداع فيها[3].

ومن ثمَّ يتّضح هدف الجاحظ في الإيحاء بأنّ للبخل أضرباً شتّى لا حدود لها. وفي نهاية المطاف يتساءل المرء عمّا حكم التحوُّل في قصة «ليلى الناعطية»: النَّظْم أم السياق، أم الموقف المقتصر على العلاقات اللغوية ضمن النصّ كما يرى بارهيِلْيه وكيربرات - أوركيوني - أم ذلك كلّه؟

الذهب تحت الحديد، أي يتساقط القمح تحت المنجل. انظر كتاب: الصورة الأدبية لـ«فرانسوا مورو» - Moreau (F), l'image littéraire, Paris 1985, p.p 65.66 وانظر ترجمتنا للكتاب، دمشق 1995، ص

[2] انظر: - M. Le Guerne, sémantique de la hore et de la métonymie, Paris 1973, P.16.

[3] انظر: البخلاء، قصّة أهل البصرى من المسجديين، ص، ص 30، 31 (حديث عن مريم الصنّاع التي زوّجت ابنتها وجهّزتها بحفنة دقيق كانت ترفعها من كلّ عجنةٍ منذ ولادة ابنتها حتى زواجها. ولمّا ماتت مريم شاركوا زوجها حُزنة، ومنهم من انبرى يدافع عن طريقتها في الإدّخار).



خاتمة

إنّ تذوُّق ما يفيض به النصّ الأدبي من مشاعر وألوان عاطفية وأسلوبية مشكلةٌ قائمة شغلت النقاد على مرِّ الزمن. وأسباب هذه المشكلة لا تتّصل بِكَوْن الذوق مَلَكةً ذاتية أو فطرية قابلة للاكتمال وحسب، بل تتعلّق أيضاً بجملةٍ ما يُسهِم في تكوين الذوق الجماعي السائد في المجتمع كالشروط التاريخية لعصرٍ من العصور، ونزعاته الفكرية وأحداثه، وسُلَّم القِيَم التي تصطلح عليها الجماعة. ممّا يدلُّ على أنّ الذوق عُرضةٌ لتقلُّباتٍ مستمرّةٍ تغيِّر معاييره، وتعدِّل دلالته، أو تُلغيها وتُحِلّ محلّها دلالةً أخرى تُناسبُها. وتترافق تقلّبات الذوق مع ولادة رؤىً إبداعيةٍ جديدة تنتقل عَبْرها نُظُمٌ قوليّة تعبِّر عن واقع التحوّل وآفاقه، والموقف منه.

وداخل النُّظُم القوليّة تتعرّض دلالات الألفاظ للخلخلة، وتُهدَم العلاقة الثابتة بين الدالّ والمدلول كما يلاحظ أدونيس في كتابه «النص القرآني وآفاق الكتابة» (بيروت 1992)؛ نظراً لأن الكلمة كانت عنده مرتبطة بدئياً بالحياة، وبالحركة والعمل. غير أن اللغة أضحت بفعل الحداثة مادّةً تُصنَع، وأصبحت الكتابة نوعاً من التقنية.

والألفاظ إنّما تستمدُّ حياتها من تربة التطوُّر فتسود، وتختفي، وقد تموت، ثمّ تعود فتنبعث من جديد إن تهيّأت لها وظيفة إبداعية تُطلقها في رحاب الدلالة. ويُفضي مسار حياتها إلى اختلاف سُبُلِ تلقّيها وإدراك معانيها المتبدِّلة في كلّ سياق. حتى إنّ وَقْعَها في ذات المتلقي، سواءٌ أكان

سامعاً أم قارئاً - يتباين تبايُن الأذواق والظروف والنصوص. ومع هذا تحتفظ اللفظة دائماً بخصائص لا تتوفّر لغيرها، وهي خصائص من طبيعة صوتية وإيحائية تلوِّن السياق الذي تقع فيه وتصطبغ بألوانه من دون أن تفقد لونها الأصلي. وهذه معادلة لا يتيسَّر إدراكها إلا من خلال دراسة النصوص وتحليلها على نحو ما فعلنا في القسم الثاني من هذا البحث.

إنّما تجدر الإشارة إلى أنّ ما قدّمناه لا يتعدّى الملاحظات المنهجية التي رأينا أن من شأنها أن تُنظِّم الاستنتاجات النظرية المنبثقة من النصّ موضوعِ التحليل. وقد عَمَدْنا - في نشدان هذا الهدف - إلى استخلاص الوظيفة التي يُسندها مفهوما النَّظْم والسياق إلى اللفظة في نسيج التركيب اللغوي. ولعلّ أجدى ما يُمكن أن يُعتَّد به في خطوة كهذه - وفيما يعني مبادئ النقد العربي القديم خاصةً - هو أن أيَّ تناوُلٍ جادّ لنصوص تراثنا الأدبي ينبغي أن يطأ أرض الحداثة من مَعْبر الأصول المُتضمَّنة في التراث نفسه. والقصد من ذلك ينأى عن أن يكون استسلاماً خاملاً لكلِّ ما جاء به قدماؤنا من نظريّات ومواقف وانطباعات. ولا يُقصَد منه أبداً التلقُّف العشوائي لنظريات النقد الحديث الوافدة. إذ لا جَرَمَ أن كِلا الأمرين يحتاج إلى تمحيصٍ، والتمحيص جُهْد مُضاعَف وحتمي. فكيف ولماذا؟

أغلبُ الظنّ أن ضرورة المناهج الحديثة تنبع من صلاحها في ترسيخ تواصُل الأدب العربي، قديمِه وحديثه. ولما لم يكُن هذا التواصل وهْماً في ثقافتنا العربية المعاصرة التي تتكئ على ثقافة الأجداد فتمتح منها، وتضيف عليها، فليس ثمّة ما يسوّغ عدم الاحتفال بحقيقة أنه يدخل إلى حدّ بعيد في تكويننا الفكري والعاطفي. إنه التعبير عن امتداد الجذور في الفروع، الامتداد الذي يوفّر لنا المتعة الجمالية الفريدة. فنحن نستخدم ألفاظاً، وتراكيب تعود إلى آلاف السنين، نراها مبثوثة في القصائد، والأمثال، والحكايات، وغيرها من المؤلّفات الأدبية. كما نقرؤها في أعمال أدبائنا المعاصرين، وتحقّق لنا، هنا وهناك، اكتفاءً ذوقياً قلّ مثيله في ثقافات الشعوب الأخرى.

ومادام التواصل تطويراً للناهض الحيوي في تراثنا، وإهمال ما ليس قابلاً للحياة، فهو، في الوقت نفسه، انفتاح على الفكر الإنساني المتكامل جوهراً بين الأجناس والشعوب. ومن المحال أن يغتني ويستمر إذاكان معزولاً؛ لأن تفاعل الثقافات - مهما جافاه أولئك الذين لا يملكون تراثاً متماسكاً - جزء لا يتجزّأ من طبيعة الحضارة، وهو أقرب إلى أن يكون تحصيل حاصل لا داعي للبرهان عليه.

لكنّ من الأهمية بمكان أن نأخذ بالحُسْبان أن اللغة هي الواقع المرموز إليه بعلامات تشكّل صورته العقلية التي يستحضرها الذهن. أيّ أنّ هناك الواقع من جهة، وعلامات للتعبير عنه من جهة ثانية. ومن ثمَّ يردُ احتمال أن تُضلّلنا الألفاظ. على حدّ قول «بيركلي» Berkeley؛ إذ تبدو أنها تعبّر عن الأشياء، بينما هي تبتعد عنها. فهي تدخل في تكوين الواقع كما يبدو لوعينا دون أن تبدو أنّها تُلامسه، وذلك من خلال براعات حاذقة للغاية. لذا تنحرف الطاقة التعبيرية للُّغة عن مسارها وتصير حذلقةً، وتلاعُباً بالألفاظ ليس غير. فالحذلقة اللفظية تعطي - بالإضافة إلى الواقع الزائف - انطباعاً بحسن أداء المعنى، حتى إذا ما جاوز المرء ظاهرها وجد أنها تزويق يلُفُّ في متاهاته من دون أن يلوي على شيء.

وعلى هذا، لم يكن إصرار عبد القاهر الجرجاني على دور النحو في صواب النَّظم ووضوحه إلا احترازاً من الإسراف اللغوي اللفظي الفارغ من الدلالة. والثابت أن المعنى يفيض عن اللفظة التي يُعتمد عليها للإمساك به. ليس لأن المعنى لا يُحاط به، بل لأن جرْس اللفظة الذي يتعلّق معناها به، لا يقدر - في أغلب الأحيان - على كشفه خالصاً. وحينئذٍ يُركَن إلى موقعها في التركيب اللغوي وفي السياق.

لقد استعان صاحب نظرية النظم بالتركيب النحوي وحسب. ولعلّه أراد من شرحه المُلِحّ لنظريّته أن تأتي الألفاظ مقدودة على المعاني بما يُضارع الحال المُثلى لإعجاز القرآن. وكأن ظاهرة تثبيت المعنى في النص

القرآني أقنعته أن لغة الأدب غيرُ مُستَحسَنةٍ إن زادت عن إيجاد شكلٍ لفظي يُناسب المعنى المعروف والثابت. على حين أن المعنى في مفهوم السياق علاقة متحوِّلة بحسب كلّ نصّ، تتداح في دوائر مركزُها ترابُطُ التركيب، ومجالات اندياحها هي الحقل الدلالي، والنصّ، وسياقاته الأدبية والفنية والاجتماعية والتاريخية. فالمعنى لا يسبق النص كما اعتقد نُقَّادنا القدماء الذين جعلوه رمزاً للعالَم الأكبر، وجعلوا اللفظ رمزاً للعالَم الأصغر. كذلك لا يأتي المعنى لاحقاً للنص: إنه بالأحرى النص المتحقّق على تعديل نظام اللغة من خلال توظيف الألفاظ في أنساق متفرِّدة تمنح القراءة مذاقاً جديداً متجدِّداً.

ومع أن الدراسات الحديثة لامست نقاطاً عميقة في تحليل عملية الإبداع الأدبي، وخصوصاً المنهج الجمالي الذي لا يفصل فعل القراءة عن فعل الكتابة (إذ يعدُّهما شروعاً في منح الإنسان واقعاً تاريخياً لم يكن موجوداً قبلهما)، تظلّ قراءة النص الأدبي العربي القديم قراءة حديثة ذات طابع خاص مرهون بخصوصية اللغة العربية وبنائها.

فخلال تطوُّرها، عبْر العصور، تفرَّعت إمكاناتها في التعبير عن ظواهر العالَم الطبيعي والاجتماعي كالاشتقاق (الذي يُنوِّع التدرُّجات الدلالية والصوتية على الجذر اللغوي الواحد)، والترادف، والنحت، وما إلى ذلك مما يسنح الفُرص لِتَعدّد الأساليب واغتنائها، وإغنائها لعمليتي التفسير والتحليل معاً. فالاشتقاق يهيء للناقد أن يتّخذ من معنى اللفظة المعجمي (أو الذاتي) معياراً أوّليّاً للشحنات الدلالية والعاطفية التي يضفيها الإبداع الأدبي عليها. كما أنه يُعينه على ملاحقة اتجاه المعاني المتطوِّرة للجذور اللغوية ومشتقّاتها، وعلى رصّد تحوُّلاتها الصوتية الدقيقة فالأدقّ. وهكذا تتكشف أمامه العلاقة الممكنة فيما بينها: كالحقيقة والمجاز، والمحسوس والمجرّد، واللفظة والتركيب، واللغة والأسلوب.

على أيَّة حال، كان ما سبق محرِّكاً لجِمُلة ما دأبنا على إنجازه في هذا الكتاب. فما قدّرنا أنه مفيدٌ لنا في الجانب النظري، استعنّا به، وحاولنا

توظيفه منهجياً. والأمنية معقودة على أن يكون الجانب التطبيقي منطوياً على ما يسوّغ قراءتنا للنصوص التي حلّلناها. وكم نسعد بأن يجد القارئ الكريم في أسلوبنا النقدي ما يجذبُهُ إلى الأفكار والمضامين التي تمّ عرضُها وتحليلها. ولاشك أنّنا سنسعد أكثر بالملاحظات التي تنبِّهنا إلى مواطن الضعف، أو الافتقار إلى الموضوعية في تعليل جماليات التنسيق اللفظي، ومبادئه، ومراميه. وهل ثمة ما هو أجدى من الحوار في مسائل الإبداع والذوق والجمال؟!

د. علي نجيب إبراهيم

باريس في 2001/12/15



المصادر والمراجع

1- الكتب العربية:

- ابن أمبيريك. صورة بخيل الجاحظ الفنية، الدار التونسيّة للنشر، تونس (من دون تاريخ).

- ابن دُرَيْد. كتاب الملاحق، تحقيق د. عبد الإله نبهان، وزارة الثقافة، دمشق 1992.

- ابن جنّي. الخصائص، تحقيق محمد علي النجّار، الطبعة الثانية، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت 1952.

- ابن المعتّز. البديع، تحقيق كراتشقوفسكي، الطبعة الثانية، مكتبة المثّى، بغداد 1979.

- ابن منظور. لسان العرب، دار المعارف، القاهرة (طبعة الثمانينات المُسَلْسَلة) + طبعة دار صادر، بيروت 1973.

- أبو فراس الحمداني. الديوان، رواية أبي عبد الله الحسين بن خالوَيْه، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1983.

- أدونيس. النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت 1992.

- الآمدي. الموازنة بين أبي تمّام والبحتري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت 1944.

- الثعالبي. فقه اللغة وسِرّ العربية، القاهرة 1959.

❖❖ يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت 1973.

- الجاحظ. البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، الطبعة الثالثة، مؤسّسة الخانجي، القاهرة 1961.

❖❖ الحيوان (الجزء الثالث)، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت 1969.

❖❖❖ البخلاء، تحقيق طه الحاجري، الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة 1971.

- الجرجاني (عبد القاهر). دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد رشيد رضا، منشورات جامعة البعث، حمص 1988.

❖❖ أسرار البلاغة في علم البيان، جامعة البعث، حمص 1988.

- د. الدقاق (عمر). مصادر التراث العربي، جامعة حلب 1975.

- المتنبي. شرح ديوان المتنبي (العرف الطيّب في شرح ديوان أبي الطيّب) للعالم العلاّمة اللغوي الشاعر المشهور الشيخ ناصيف اليازجي، دار صادر، بيروت (من دون تاريخ).

- امرؤ القيس. الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة ط1 1958، الطبعة الثالثة 1969.

- الزيدي (توفيق). مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سرّاس للنشر، تونس 1985.

- القزويني. التلخيص في علوم البلاغة، دار الكتاب العربي، بيروت 1934.

- د. المسدّي (عبد السلام). التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس 1981.

- اليازجي (ناصيف). مجموع الأدب في فنون العرب، مطبعة الأميركان، بيروت 1908.

- د. أنيس (إبراهيم). دلالة الألفاظ، الطبعة الثانية، المكتبة الأنجلومصرية، القاهرة 1963.

- د. نباني (محمد الصغير). النظريّات اللسانية عند العرب (عند الجاحظ من خلال البيان والتبيّين)، طبعة أولى، دار الحداثة، بيروت 1986.

- د. سلُّوم (تامر). نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، طبعة أولى، دار الحوار، اللاذقية 1983.

- شُريم (ميشال). دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1984.

- عزّام (محمّد). الأسلوبية منهجاً نقدياً، وزارة الثقافة، دمشق 1989.

- فاخوري (عمر). تاريخ الأدب العربي (الجزء الأوّل)، دار الجيل، بيروت 1985.

- د. ناصف (مصطفى). نظرية المعنى في النقد العربي القديم، القاهرة 1961.

❖❖ الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت 1981.

2- الكتب المُترجَمة:

- دوسوسّير (ف)، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، ومجيد النصر، دار نعمان للثقافة، بيروت 1984م.

- مورو (فرانسوا). الصورة الأدبية، ترجمة د. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق 1995.

- سُوريو (ايتيين). تقابُل الفنون، ترجمة د. بدر الدين الرفاعي، مراجعة عيسى عصفور. وزارة الثقافة دمشق 1993.

- مولينييه (جورج). الأسلوبية، ترجمة د. بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1999.

- مجموعة من المؤلّفين. ومّض الأعماق، مقالات في علم الجمال والنقد، ترجمها عن الفرنسية وقدّم لها د. علي نجيب إبراهيم، دمشق، دار كنعان 2000.

3- المقالات العربية:

- حسّان (تمّام). المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مجلة فصول، العددان 4/3، المجلّد السابع، أيلول 1987.

– د. حسين (كاصد). الجرس والإيقاع في تعبير القرآن، مجلة »آداب الرافدين«، العدد التاسع، جامعة الموصل، كلية الآداب 1978.

4- الكتب الفرنسية:

- CHELLI (M) * LA PLACE DE LA LITTERATURE PARMI LES BEAUX- ARTS. IN. L'ART, GROUPE DE CHERCHEURS, BRE. ALE, PARIS 1984.

- DE LACROIX * LA STYLISTIQUE. IN. INTRODUCTION AUX ETUDES LITTERAIRES (METHODE DE TEXTE), EDITOIN: DUCLOT, PARIS 1987.

- DUBOIS ET

AUTRES * DICTONNAIRE DE LINGUISTIQUE, LAROUSSE, PARIS 1973.

- DUCROX (OS wald), et SHAFFER (Jean – Marie). Nouveau dictionnnaire encyclopédique des sciences du langage. Ed. Seuil, Paris 1995.

- GREIMAS (AJ) * DU SENS, ESSAIS SEMIOTIQUES, EDITIONS DU SEUIL, PARIS 1970.

- Kerbrat -

ORECCHIONI (C.) * LES INTERACTIONS VERBALES, TOME 1, EdI TIONS ARMAND COLIN, PARIS 1990.

- LE GALIOT (J.) * DESCRIPTION GENERATIVE ET TRANS FORMA – TIONNELLE DE LA LANGUE FRANçAISE, EDITIONS NATHAN, PARIS 1975.

- MOREAU (F.) * L'IMAGE LITTERAIRE, SEDES, PARIS 1982.

- SOURIAU (E.) * VOCABULAIRE D'ESTHETIQUE, PRESSE UNIVERSITAIRE DE FRANCE, PARIS 1990.

- PERGNIER (Maurice) * Le mot, P.U.F, lére édition, Paris 1986.

- TADIE (J.I) * La critique littéraire au xx éme siécle, les dossiers Belfond, Paris 1987.

الفهرس

صدر عن دار كنعان 2000 – 2001 – 2002 :

	عنوان الكتاب	المؤلف / المترجم
1	قضايا وشهادات / سعد الله ونوس (بحث)	مجموعة باحثين
2	الجنرال (رواية)	آلان سيلتو
3	العقلانية العملية (فلسفة)	بيير بورديو
4	بابل والكتاب المقدس (تراث)	جان بوتيرو
5	الرقص مع الذئاب (سينما)	نك يانغ
6	مسرحية البحث عن السيد جلجامش (مسرح)	محمد سيف
7	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة ج1 (فلسفة)	خالد آغة القلعة
8	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة ج2 (فلسفة)	خالد آغة القلعة
9	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة ج3 (فلسفة)	خالد آغة القلعة
10	وعليك تتكئ الحياة (شعر)	ممدوح عدوان
11	وحوش العاطفة (شعر)	لقمان ديركي
12	بيان ضد الأبارتايد (سياسة)	د.محمد حافظ يعقوب
13	القيمة والمعيار (نقد)	يوسف سامي اليوسف
14	من دولة الإكراه إلى الديمقراطية (سياسة)	عماد شعيبي
15	القلم والسيف (سياسة)	إدوارد سعيد
16	زمن يحترق (قصص)	غزالة درويش
17	شتاء البحر (قصص)	غزالة درويش
18	بين الإسلام والغرب (فلسفة)	مكسيم رودنسون
19	من قريب من بعيد (فلسفة)	كلود ليفي شتراوس
20	صعود وأفول فلسطين (سياسة)	نورمان ج. فنكلستين
21	اعترافات عربي طيب (رواية)	يورام كانيوك
22	ومض الأعماق «مقالات في علم الجمال والنقد»	ت.د.علي نجيب إبراهيم

23	رائحة الأنثى (رواية)	أمين الزاوي
24	مواعيد (شعر)	محمد صارم
25	موكب البط البري (قصص قصيرة)	علي الكردي
26	ضباب البخور (قصص قصيرة)	عمار قدور
27	بؤس العالم (ثلاثة أجزاء) (علم اجتماع)	بيير بورديو
28	المرأة في الإسلام (قراءة معاصرة)	د. برهان زريق
29	الخيال والحرية	يوسف سامي اليوسف
30	شرك الدم	مصطفى الولي
31	جنجر وفريد (سينما)	فيدريكو فيلليني
32	ياءٌ.. وعد على شفة مغلقة (شعر)	إسماعيل الرفاعي
33	ساعي البريد	أنطونيو سكارميتا
34	اسقِ العطاش (شعر)	محمود كفى
35	هيروشيما (شعر)	وفيق خنسة
36	الدعابة المرة (حوارات)	محمد القيسي
37	الضغينة والهوى (رواية)	فواز حداد
38	على غفلةٍ من يديك (شعر)	هنادي زرقه
39	بوح في المتاح (حوارات)	إلياس شوفاني
40	التباس (قصص)	ماهر منزلجي
41	سيكلوجية الحب والعلاقات الأسرية (علم اجتماع)	سيرغي كوفالوف
42	استمرارية التاريخ (رد على نظرية نهاية التاريخ)	عمانوئيل فاليرشتاين
43	حوارات المنفيين (حوارات)	برتولد بريشت
44	مائة هم ومائة شكوى	نظيفة قاغي
45	عام مضى والانتفاضة تتجذر	تيسير قبعة
46	باب الحيرة «رواية»	أنيسة عبود

جدول تصويب لكتاب «جماليات اللفظة»

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب	الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
7	12	الممتعة	المتمتّعة	49	هامش سطر 4	الذين	اللذين
8	25	لُفْبة	لُغْبة	50	9	البديع وارد –	البديع وارد ولكنّه –
88-36-17	13-11-20	Language	Langage	51	1	واقع شِعْر	واقع شِعْري
18	5	فخصوصاً	مَخْصوصاً	56	هامش سطر 1	النقد في...	النقد الأدبي في...
19	8-7	عند مُرْسَلة	عند قراءة مرسلة	57	6	ولا يرجون	ولا يرجعون
21	22	La syntase	La syntaxe	63	10	5- ... استعياب	آ- ... استيعاب
23	6	مُنقبَّب	مُتَقبَّل	64	22	السواء وهذه	السواء. وهذه
27	20	أهمية نظيرة	أهمية هذه النظرية	66	08	وعلى صعيد	ب- وعلى صعيد
39	8	التغيير	التخيير	67	هامش سطر 1	عزّوجل، وارساله..	عزّوجلّ الأنبياء. وإرساله..
42	11	ما بيَ	ما بيّ	68	11	غزارة المطرة	غزارة المطر
42	18	quila	qu'il y a	69	06	... عنصر لفظي مشدود	... عنصر لفظي مشدوداً
44	03	الأوّل من	الأوّل – من	69	هامش سطر 3	ومستوى الضمان	ومستوى المعنى
44	16	«مختلف ومتفق» فاصلة	«مختلف ومتّفق» – فاصلة	70	15	لبلوغُها	بلوغُها
45 ،	04	بين الأَنَسّ	بين الأُنسّ	73	هامش سطر 2	الثانية الثانية	الثانية
45	11	spertacle	spectacle	77	هامش سطر 7	الإدّخار	الادّخار
45	11	était ètait...	étair	87	22	المقابلات العربية	المقالات العربية



اللفظة في اللغة مادّة الصّياغة والكلام؛ لأنها عماد بنائهما المُلتحم الذي تأتلف في داخله المعاني والدلالات. وسواء أكانت اللفظة قادرةً على إفادة معنًى ما بمُفردها أم بِتضامّها مع مثيلاتها؛ فإن لها في لغتنا العربية خصوصيّة تستدعي الدراسة والاختبار.

وهذه الخصوصيّة لا تختفي ولا تندثر لا في اللغة العربية ولا في غيرها من اللغات الأخرى، ومهما حاولنا التعويل على دَوْر السياقات التي تنتظم ضمنها كلُّ لفظة، تظلُّ المعاني مدينة لإشعاع الألفاظ بما تحمله من شحنات دلالية تتشابك وتتقاطع على ما بينها من اختلاف في الدرجة، أو من تَضادٍّ وعلاقات أخرى.

والكتاب إذ يشدّد على خصوصية اللفظة، فلكي يؤكد فرادة الأسلوب الأدبي الذي يبرع في اصطفائها ونظمها في نسق ممتع لطيف، يهز مشاعر القارئ، ويصقل ذوقه المتصل اتصالاً وثيقاً بإحساسه الجمالي.

بين السياق ونظرية النظم




دار كنعان
للدراسات والنشر
والخدمات الإعلامية

د. علي نجيب إبراهيم

جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم

بحثاً عن طريقة لقراءة النص الأدبي القديم

تصميم الغلاف: م. جمال الأبطح